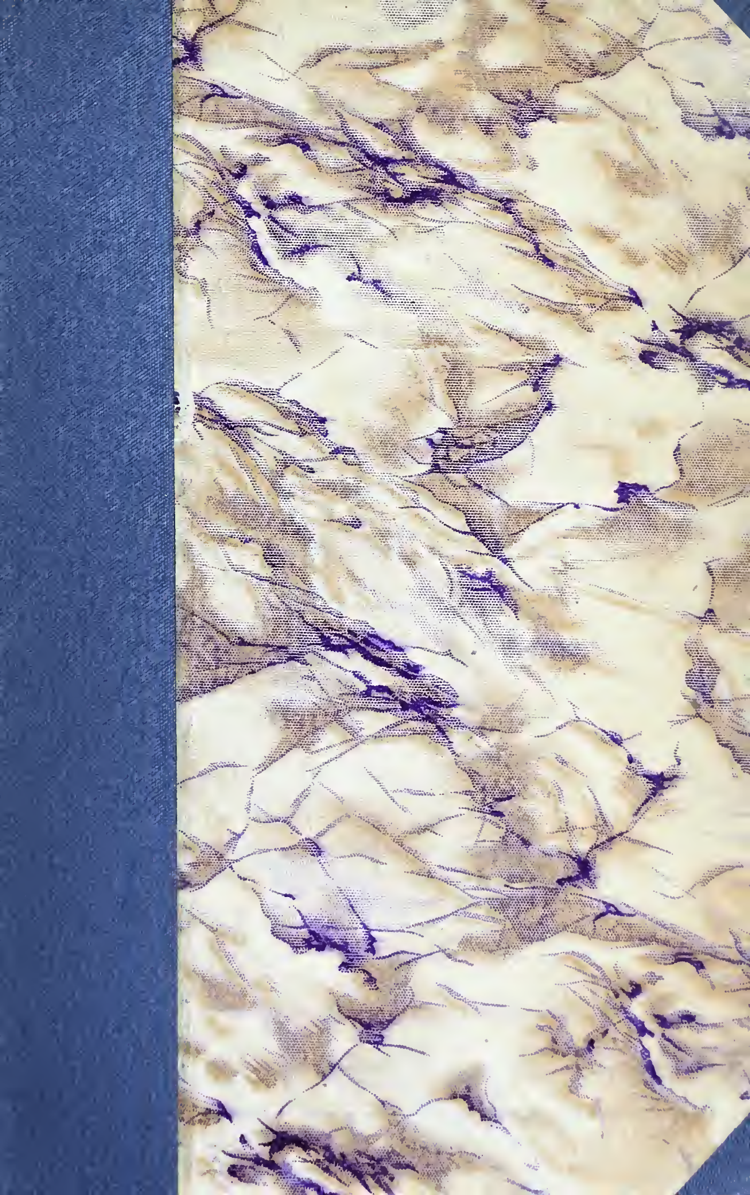


CURIOSITÉS

DE

L'HISTOIRE DES ARTS

PAR

P. L. JACOB

BIBLIOPHILE

NOTICE SUR LE PARCHEMIN
ET LE PAPIER.
RECHERCHES SUR LES CARTES A JOUER.
ORIGINES DE L'IMPRIMERIE.
LA RELIURE,
DEPUIS L'ANTIQUITÉ JUSQU'AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.
HISTOIRE DE L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE.
LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE AU MOYEN AGE

PARIS
ADOLPHE DELAHAYS, LIBRAIRE-ÉDITEUR
4-6, RUE VOLTAIRE, 4-6
1858

J. B. Verwlet

CURIOSITÉS

DE

L'HISTOIRE DES ARTS

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

CURIOSITÉS

DE

L'HISTOIRE DES ARTS

PAR

P. L. JACOB

BIBLIOPHILE

NOTICE SUR LE PARCHEMIN
ET LE PAPIER.
RECHERCHES SUR LES CARTES A JOUER.
ORIGINES DE L'IMPRIMERIE.
LA RELIURE,
DEPUIS L'ANTIQUITÉ JUSQU'AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.
HISTOIRE DE L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE.
LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE AU MOYEN AGE.

PARIS
ADOLPHE DELAHAYS, LIBRAIRE-ÉDITEUR
4-6, RUE VOLTAIRE, 4-6

1858

CURIOSITÉS

DE

L'HISTOIRE DES ARTS

NOTICE

SUR

LE PARCHEMIN ET LE PAPIER[1]

Quoique la plupart des auteurs qui parlent du parchemin en attribuent l'invention à Eumènes, roi de Pergame (suivant l'étymologie du mot *Pergamenum*), il paraît démontré que l'usage en est beaucoup plus ancien, et que son origine se perd dans la nuit des temps. Ainsi plusieurs passages de l'Ancien Testament témoignent que, plusieurs siècles avant Eumènes, fils d'Attalus Ier et contemporain de

[1] Molière prenait son bien où il le trouvait; nous ne sommes pas Molière, mais nous n'hésitons pas à réimprimer sous notre nom quelques pages que nous avons publiées, dans un grand ouvrage collectif, sous le nom du savant Gabriel Peignot, avec son autorisation formelle, en nous aidant de ses ouvrages, il est vrai, et en leur empruntant des passages textuels. Ç'a été de la part de l'illustre bibliographe une marque d'estime et de confiance que de nous permettre de lui attribuer un travail qu'il n'avait pas même revu; nous ne croyons pas devoir plus longtemps lui laisser, après sa mort, la responsabilité de notre œuvre.

Ptolémée-Épiphanes, selon Strabon, le parchemin était employé comme matière subjective de l'écriture, dans la Haute-Asie; car le mot *volumen*, qui revient souvent dans la Vulgate, ne peut s'entendre que d'un rouleau formé de peaux préparées ou de papyrus. Il est donc presque constant que, depuis Moïse, les Juifs ont écrit les livres de la Loi sur des rouleaux de parchemin.

Hérodote, le père de l'histoire, prouve incontestablement l'antiquité du parchemin, en disant (liv. V) : « Les Ioniens appellent aussi, par une ancienne coutume, les livres *diphtères*, parce qu'autrefois, dans le temps que le *biblos* (papyrus) était rare, on écrivait sur des peaux de chèvre et de mouton. » Diodore de Sicile (liv. II) rapporte que les anciens Perses écrivaient leurs annales sur des peaux. Le célèbre passage de Pline (liv. XIII, chap. XI), qui a fait attribuer à Eumènes la découverte du parchemin (*Varro membranas Pergami tradidit repertas*), semble indiquer plutôt que ce roi de Pergame perfectionna un art, par le moyen duquel on pouvait suppléer au papyrus, que Ptolémée-Épiphanes ne laissait plus sortir d'Égypte. La privation totale de papyrus mit alors en grande activité la fabrication du parchemin mieux préparé, et l'on en vit venir une quantité si considérable des manufactures de Pergame, qu'on regarda cette ville comme le berceau de cet art. On faisait des livres de deux espèces : les uns en rouleaux composés de plusieurs feuilles cousues ensemble, sur lesquelles on n'écrivait que d'un côté; les autres en carré, écrits des deux côtés. Le grammairien Cratès, ambassadeur d'Eumènes à Rome, passait pour avoir inventé le vélin.

Le vélin et le parchemin de l'antiquité ne différaient guère sans doute de ceux du moyen âge, quoique les procédés de fabrication des anciens ne nous soient pas connus. Le parchemin ordinaire est une peau de mouton, de brebis ou d'agneau, passée à la chaux, éclairée, ratourée, adoucie à la pierre-ponce; ses principales qualités sont la blan-

cheur, la finesse et la roideur; mais le travail du corroyeur ou du fabricant devait être quelquefois très-imparfait, puisque le calligraphe était obligé de dégraisser encore et de polir lui-même le parchemin grossier qu'il destinait à recevoir l'écriture. Hildebert, archevêque de Tours au onzième siècle, nous apprend *quid scriptor solet facere : « Primo cum rascrio incipit pergamenum purgare de pinguedine, et sordes magnas auferre; deindè cum pumice pilos et nervos omnino abstergere. »* (*Sermo XV.*) Quant au parchemin vierge, qui imite très-bien la qualité du vélin, il se fabrique avec des peaux d'agneaux ou de chevreaux avortés. Le vélin, plus poli, plus blanc et plus transparent que le parchemin ordinaire, est fait de peau de veau (*vitulus*), comme son nom l'indique. Au reste, les mots latins *pergamenum*, *corium* et *membranæ*, étaient les noms génériques de toute espèce de peau préparée : différentes épithètes, ajoutées au mot *membranæ*, caractérisaient seulement différentes sortes de parchemin : *membranæ caprinæ*, *agninæ*, *ovillæ*, *vitulinæ*, *hædinæ*, etc. La dénomination de *pergamenum* a prévalu dans la langue des principaux peuples de l'Europe, car on dit en allemand *pergament*, en anglais *parchment*, en italien *pergamena*, en espagnol *pergamino*, et en hollandais *parckament*. Dans le moyen âge, on a dit, par corruption, *pergamentum* et *pergamerium*. Voy. le *Gloss.* de Ducange.

Quoique la découverte dont on fait honneur à Pergame ait dû considérablement multiplier le parchemin, il est présumable que le papyrus était d'un usage plus fréquent chez les Grecs et les Romains, soit à cause de la cherté du *pergamenum*, soit à raison de la facilité de se procurer du papyrus. Cependant il paraît qu'on se servait assez fréquemment du parchemin, surtout pour la transcription des ouvrages les plus estimés; on en fabriquait même de très-fin, puisque Cicéron disait (Pline, liv. VII chap. xxi) avoir vu toute l'Iliade copiée sur un rouleau de cette substance et renfermée dans une noix. La bibliothèque de

Cicéron, aussi remarquable par le luxe que par le choix des livres, en contenait beaucoup écrits sur parchemin. Les livres de cette espèce étaient encore plus nombreux, du temps de Martial, comme le prouvent diverses épigrammes de ce poëte. Malheureusement il ne nous reste aucun monument écrit sur parchemin à l'époque des douze premiers Césars. Le *Virgile* du Vatican, le *Térence* de Florence et quelques manuscrits infiniment rares ne remontent pas au delà du quatrième ou du cinquième siècle de l'ère chrétienne. Deux causes ont contribué à ces pertes irréparables : le temps, qui détruit à la longue tous les monuments de la main des hommes, et la barbarie, qui porta le fer et la flamme dans l'Empire romain durant plusieurs siècles.

Les savants auteurs de la *Nouvelle Diplomatique* disent que les plus anciens manuscrits sont en parchemin, et les plus anciens diplômes en papier d'Égypte. La France ne possède pas, en effet, de diplômes originaux en parchemin, antérieurs au septième siècle ; mais il est certain que l'Angleterre et l'Allemagne ne firent usage que de parchemin pour dresser les actes publics, avant la découverte du papier de coton. Le parchemin coûtait bien plus cher que le papyrus et le papier de coton ; il semble aussi avoir manqué totalement à différentes époques, en sorte que, pour suppléer à la disette de cette matière, on imagina d'utiliser le parchemin écrit, soit en le raclant, soit en le faisant bouillir dans l'eau, soit en le passant à la chaux vive, pour enlever l'ancienne écriture et le disposer à en recevoir une nouvelle. Le parchemin était si rare au onzième siècle, que, Guy, comte de Nevers, ayant fait un présent de vaisselle d'argent aux Chartreux de Paris, ces religieux lui renvoyèrent son présent, et ne lui demandèrent que du parchemin en échange. Il n'y a pas de doute que la rareté et la cherté du parchemin n'aient fait périr une foule d'excellents ouvrages qui ont été remplacés par des traités insignifiants de liturgie et de dévotion.

On aurait tort de croire pourtant qu'il faille restreindre aux onzième, douzième et treizième siècles l'usage de gratter le parchemin écrit, et renfermer cet usage barbare dans les bornes de l'Église grecque. On a signalé de nombreux exemples qui constatent que le mal avait gagné les Latins, et que, dès le septième siècle, en Occident, on effaçait, avec plus ou moins d'adresse, l'écriture sur le parchemin, que l'on rendait susceptible de servir une seconde fois. Muratori (*Antiq. Ital.*, t. III, col. 834) cite un manuscrit de la bibliothèque Ambroisienne, qui comprend les œuvres du *vénérable* Bède, et dont l'écriture, âgée de huit à neuf cents ans, aurait été substituée à une autre de plus de mille ans.

Les auteurs de la *Nouvelle Diplomatique* citent un manuscrit du septième siècle (Opuscule de saint Jérôme), formé avec les débris palimpsestes de trois manuscrits des sixième, cinquième et quatrième siècles. L'emploi des anciens parchemins grattés et lavés devint si fréquent en Allemagne aux quatorzième et quinzième siècles, que les empereurs s'opposèrent à cet abus dangereux, en ordonnant aux notaires de n'user que de parchemin « vierge et tout neuf. » (Maffei, *Istor. diplom.*, p. 69.)

En général, la qualité du parchemin peut servir à faire apprécier le temps de sa fabrication. Le vélin des manuscrits et des diplômes est très-blanc et très-fin jusqu'au milieu du onzième siècle; le parchemin du douzième est épais, rigide et d'une couleur bise qui annonce souvent qu'on en a fait disparaître l'écriture primitive, en le raclant avec la pierre-ponce ou en le lavant avec des drogues. La plupart des beaux manuscrits du quatorzième siècle sont en parchemin vierge qui se prêtait plus particulièrement à la délicatesse de l'art du calligraphe et de l'enlumineur. Le parchemin était, d'ailleurs, très-commun en France au treizième siècle, témoin le statut de l'Université de Paris daté de 1291. (Bulæus, *Hist. Univ. Paris.*, t. III, p. 499.)

On voit, dans ce statut, que, bien avant cette époque, le

commerce du parchemin avait pris un développement considérable à Paris, et l'Université, se plaignant avec force et des fraudes et des tromperies de ce commerce, essaye d'y remédier par de sages dispositions que Crevier analyse en ces termes (*Hist. de l'Univ. de Paris*, t. II, p. 130) : « Premièrement, il est défendu aux parcheminiers de Paris d'acheter le parchemin ailleurs que dans la halle des Mathurins ou à la Foire. L'Université avait chez les Mathurins une salle qui lui était prêtée librement par les religieux de cette maison pour être le dépôt de tout le parchemin qui entrait dans Paris. Le marchand forain, qui l'y avait apporté, était obligé d'aller sur-le-champ annoncer son arrivée au recteur ou de le faire avertir ; et le recteur envoyait quelqu'un de sa part pour compter les bottes de ce parchemin, et le faire visiter et taxer, par quatre parcheminiers-jurés de l'Université. Après cette opération, le marchand devait tenir son bureau ouvert pendant vingt-quatre heures aux seuls écoliers, praticiens, ou autres particuliers qui avaient besoin de parchemin, et ce n'était qu'au bout de ces vingt-quatre heures qu'il lui était permis de le vendre aux marchands de Paris. A la foire du Lendit, qui se tenait à Saint-Denis, et à celle de Saint-Lazare, le recteur faisait pareillement visiter tout le parchemin que l'on y apportait, et les marchands de Paris ne pouvaient en acheter, qu'après que les marchands du roi, ceux de l'évêque de Paris, les maîtres et écoliers de l'Université s'en étaient fournis. »

L'objet principal du statut de 1291 fut certainement d'empêcher que les marchands ne s'emparassent du meilleur parchemin pour l'usage de l'industrie, au détriment des sciences et des arts. Ce statut, néanmoins, nous permet de supposer que la consommation du parchemin était immense à cette époque. Le recteur de l'Université avait un droit sur la vente du parchemin, et ce droit a été l'unique revenu du rectorat jusqu'à la fin du dix-huitième siècle.

Bien que la couleur naturelle du parchemin soit blanche

et que cette couleur semble plus favorable qu'aucune autre à l'écriture, l'antiquité et le moyen âge, en composant des encres de différentes couleurs, avaient donné aussi différentes couleurs au parchemin. On connaissait surtout le parchemin jaune et le parchemin pourpre (*membrana crocea* et *purpurea*). Ce dernier était destiné de préférence à recevoir des caractères d'or et d'argent. Julius Capitolinus, dans son Histoire, raconte que la mère de Maximin le Jeune donna à ce prince tous les livres d'Homère écrits en or sur vélin pourpre.

Le parchemin teint en pourpre, ou du moins en cinabre, était une des prérogatives réservées aux empereurs, aux rois et aux évêques; ainsi, au quatrième siècle, l'évêque Théonas conseille à Lucien, grand chambellan de l'empereur, de ne pas faire écrire sur pourpre en lettres d'or les volumes exécutés pour la bibliothèque impériale, à moins d'un ordre exprès de la part du prince. Saint Jérôme, toutefois, dans sa préface du livre de Job, a l'air de dire que, de son temps, les manuscrits en vélin pourpre étaient assez répandus : *Habeant qui volunt veteres libros, vel in membranis purpureis auro argentoque descriptos, vel uncialibus, ut vulgo aiunt, litteris*, etc. Ces volumes devaient être de grand prix. Ils étaient fort recherchés en Espagne au septième siècle, selon saint Isidore de Séville, qui dit en parlant des livres : *Inficiantur colore purpureo, in quibus aurum et argentum liquescens patescat in litteris*. Il est remarquer que la barbarie des septième et huitième siècles ne diminua pas la faveur qui entourait ces splendides manuscrits. Saint Wilfrid, archevêque d'York au septième siècle, fit don à son église d'une bible et d'un évangéliaire écrits en lettres d'or sur vélin pourpre.

L'art de teindre ce vélin ne laissa pas que de tomber en décadence à la fin du neuvième siècle. Dès lors on ne vit guère que des manuscrits en pourpre rembruni; et encore, dans les manuscrits de cette époque, le pourpre ne s'étend-il que sur quelques pages et même sur certaines por-

tions des pages, comme les frontispices, les titres, le canon de la messe, etc. Il distingue çà et là des lignes, des mots, des initiales, qu'on voulait mettre en évidence. Telles sont les Bibles et les Heures de Charles le Chauve, que possède la Bibliothèque impériale de Paris.

Les ouvriers qui teignaient d'abord le parchemin en pourpre, et qui plus tard ne firent que marquer en rouge les majuscules, les chapitres et les alinéas, s'appelaient *rubricatores, miniatores,* et formaient une profession distincte, dont les imprimeurs du quinzième siècle ne dédaignèrent pas le concours pour les *rubriques* des bibles, des missels et des livres de droit.

Les premiers livres produits par l'imprimerie furent d'abord une contrefaçon des manuscrits : ils en affectaient la forme, les caractères, les ornements et la matière. Les Bibles que Jean Fust apporta en 1462 à Paris étaient imprimées sur vélin, avec initiales peintes en bleu, pourpre et or : l'illustre faussaire les vendait comme manuscrit, à raison de soixante écus d'or (cinq cent cinquante francs environ) l'exemplaire, jusqu'à ce qu'on se fût aperçu de la fraude du vendeur.

Dès cette époque, le parchemin avait, en quelque sorte, fixé les formats des livres. La dimension de la peau entière de l'animal, taillée carrément et pliée en deux, représentait l'in-folio, qui variait à proportion en hauteur et en largeur : cette même peau, pliée en quatre, donnait l'in-quarto, et en huit, l'in-octavo. On a tout lieu de penser que le papier, dès son origine, prit également la dimension ordinaire du parchemin.

Quant au parchemin employé dans les diplômes, sa dimension varia suivant la rareté de la matière et selon les besoins de son emploi. Chez les anciens, on n'écrivait que sur un seul côté du parchemin, les peaux attachées l'une à l'autre devant figurer des rouleaux, appelés *volumes,* qu'on déroulait successivement pour en lire le contenu. On conserva cette forme et cette manière d'écrire pour les actes

publics et les actes judiciaires, longtemps après que l'invention du livre carré, *codex*, eut fait adopter l'écriture opisthographe, c'est-à-dire tracée des deux côtés de la page.

Dans les bas siècles du moyen âge, il était fort rare que l'on portât une partie de l'écriture sur le dos des chartes : quand on se permettait cette infraction à l'usage reçu, ce n'était que pour les signatures et autres formules finales; encore, n'en trouve-t-on presque point d'exemples antérieurs au dixième siècle. L'écriture opisthographe n'était alors appliquée qu'aux cartulaires, aux nécrologes, aux livres de compte et aux manuscrits. Peu à peu on transporta cet usage aux titres; puis on s'habitua insensiblement à écrire sur le verso comme sur le recto du feuillet, surtout à partir du seizième siècle.

Les chartes opisthographes n'excédaient jamais la grandeur du parchemin ; cependant elles étaient parfois composées de plusieurs peaux cousues ensemble, ce qui formait des rouleaux d'une longueur prodigieuse. « Le parchemin des diplômes, dit Lemoine (*Dict. prat. de Diplomatique*, p. 57), a été fort petit, particulièrement depuis le règne de Philippe le Bel jusqu'au milieu du règne de Charles V. Il devient plus grand en 1377. » Les chartes privées, les plus anciennes qui nous restent, sont écrites sur des parchemins extrêmement petits. « Encore, le parchemin était-il souvent coupé inégalement, ajoute Lemoine, et sans observer les angles droits, et cette espèce de mesquinerie dans la matière dont on se servait pour écrire les actes a constamment duré pendant trois siècles, à commencer au onzième. En 1233 et 1252, on voit des contrats de vente, des donations, sur des parchemins de deux pouces de hauteur sur cinq de large; et en 1258, un testament écrit sur une bande de deux pouces sur trois et demi. En 1279, on remarque déjà des parchemins d'un pied de hauteur. Depuis 1380, il n'y a plus de petits parchemins. Le siècle suivant voit les actes judiciaires s'allonger à l'excès : on a des rouleaux de vingt pieds de long !... »

Ce fut pour obvier à cette dépense excessive de parchemin qu'on adopta généralement l'écriture opisthographe dans les diplômes, et qu'on renonça aux rouleaux, dont le nom seul est demeuré attaché aux *rôles* de procédure. Dans des temps plus modernes, on employait toujours au barreau le parchemin pour la plupart des expéditions; mais sa grandeur variait selon les divers usages auxquels on le destinait. Par exemple, les feuilles du Parlement portaient neuf pouces et demi de hauteur sur sept et demi de largeur ; celles du Conseil, dix pouces et demi de haut sur huit de large; celles de Finance, qui servaient aux contrats, douze pouces et demi sur neuf et demi. Les lettres de grâce devaient être sur des peaux entières et équarriées, longues de deux pieds deux pouces, et larges d'un pied huit pouces, etc.

Mais, à l'époque où le parchemin était ainsi employé dans les chancelleries et les tribunaux, son usage avait cessé partout ailleurs : on imprimait à peine quelques exemplaires de livres sur vélin; on n'écrivait plus de manuscrits, on ne peignait plus de miniatures. La foire du Lendit n'existaît guère que de nom, et l'Université n'y allait pas chercher de parchemin. Le papier, après avoir longtemps rivalisé avec cette matière, si bonne gardienne de l'écriture qu'on lui confie, avait fini par la remplacer dans la plupart des usages de la vie intellectuelle.

Le papier, moins durable, il est vrai, que le parchemin, coûtait moins cher, et pouvait se multiplier à l'infini. Dès la plus haute antiquité, le papyrus d'Égypte, soumis à divers procédés de fabrication, avait rendu les mêmes services que le papier; toutefois le papyrus, ainsi que le *liber*, ou papier d'écorce d'arbre, qu'on préparait d'une manière analogue, et qui résistait encore moins à l'action du temps, se cassait au moindre contact, et tombait lentement en poussière. Voilà pourquoi la plupart des manuscrits sur papyrus qui sont venus jusqu'à nous présentent tant de lacunes et de détériorations. Quant aux manuscrits sur

écorce, ils ont à peu près tous disparu. On fabriqua pourtant du papyrus jusqu'au moment où le papier de coton devint d'un usage général en Europe.

Ce papier, qui avait été inventé en Chine dès les premiers siècles de notre ère, passa des Arabes aux peuples de l'Occident, vers la fin du neuvième siècle ou au commencement du dixième. Il contribua bientôt à faire cesser l'emploi du papyrus et à diminuer beaucoup celui du parchemin. On pense que les Grecs ont pu se servir de ce papier avant le temps où il fut répandu dans l'ouest de l'Europe par les Maures d'Espagne. Les Vénitiens, qui l'avaient trouvé en Grèce, l'apportèrent en Italie, et il arriva ensuite en Allemagne dès le neuvième siècle, sous le nom de *parchemin grec*.

Le papier a eu, d'ailleurs, différents noms. Les Espagnols l'ont d'abord appelé *pergamino di panno ;* quelques auteurs du moyen âge *charta gossypina* ou *xylona,* parce que le coton est la production d'un arbuste ; d'autres, *charta damascena,* parce que celui de Damas était le plus estimé ; d'autres encore, *charta bombycina* ou *bombacina, cuttunea* ou *cotonia, serica,* etc.

Cependant ce papier n'eut jamais autant de cours dans les pays du Nord, que dans ceux du Midi. C'est surtout en Espagne, en Italie et en Sicile, qu'on rencontre des manuscrits et des diplômes sur papier de coton. Mais le papier, fabriqué en ces contrées-là aux douzième et treizième siècles, est très-grossier et bien inférieur à celui des anciens manuscrits arabes, qui était devenu solide, lisse et lustré en passant sous la presse. Au reste, la mauvaise qualité du papier de coton, sujet aux atteintes de l'humidité et des vers, détermina l'empereur Frédéric II à rendre, en 1221, une ordonnance qui déclarait nuls tous actes écrits sur ce papier, et qui fixait le terme de deux années pour les transcrire sur parchemin.

La découverte du papier de coton amena bientôt celle du papier de lin, ou de chiffes, ou de linge. Mais où et

quand cette découverte s'est-elle faite? Polydore Virgile (*De invent. rerum*, lib. II, cap. VIII) avoue n'avoir jamais pu le savoir ; Scaliger attribue aux Allemands l'honneur de l'invention ; Scip. Maffei, aux Italiens ; d'autres, à quelques Grecs réfugiés à Bâle. Le Père Duhalde croit que ce papier vient des Chinois, et le docteur Prideaux, qu'il a été apporté d'Orient en Europe par les Sarrasins d'Espagne.

Cette variété d'opinions ne fait qu'épaissir le voile qui couvre l'origine du papier. Ce voile s'étend également sur l'époque de cette origine. Mabillon croit que c'est dans le douzième siècle ; Montfaucon, qui parle de plusieurs manuscrits du dixième siècle sur papier de lin, n'a trouvé pourtant, ni en France, ni en Italie, aucun livre, aucun feuillet de ce papier qui fût antérieur à la mort de saint Louis (1270). Maffei prétend qu'on ne découvre pas trace de papier de chiffes avant 1300, et Conringius est de cet avis.

Cependant Pierre le Vénérable, abbé de Cluny, qui vivait au douzième siècle, s'exprime ainsi dans son traité contre les Juifs (*Bibliot. Cluniac.*, col. 1069 et seq.): *Sed cujusmodi librum? Si talem, quales quotidiè in usu legendi habemus, utique ex pellibus arietum, hircorum, vel vitulorum, sive ex biblis vel juncis orientalium paludum ; aut certè ex rasuris veterum pannorum, seu ex qualibet alia fortè viliore materia compactos...* » Ces mots, *ex rasuris veterum pannorum*, peuvent-ils signifier autre chose que du papier de chiffes, celui qui est fait de vieux linges broyés et réduits en pâte, *viliore materia compactos?*

A l'appui de cette autorité irrécusable, le *Journal étranger*, du mois de novembre 1756, a signalé deux anciens documents écrits sur papier de chiffons, que possédait Pestel, professeur à l'Université de Rinteln, et que l'Université de Gottingue avait examinés : l'un daté de 1239, signé d'Adolphe, comte de Schaumbourg ; l'autre, daté de 1320, et accompagné de sceaux. Le plus ancien titre sur

papier de chiffes, que Mabillon ait rencontré, est une lettre de Joinville à Louis X, qui n'a régné que deux ans, de 1314 à 1316. Le Père Boluslas dit, dans son Histoire de Bohême, que les bibliothèques de ce pays offrent quantité de livres écrits sur papier de chiffons, avant l'an 1340.

L'archiviste Camus avait vu dans les archives de Bruges un recueil de gros volumes in-folio sur papier, contenant les comptes de la ville depuis 1367 ; mais il n'osait pas affirmer que ces registres fussent en papier de chiffes, quoique ce papier lui eût paru moins lisse, plus épais, et surtout moins émoussé vers la tranche, que le papier de coton.

On peut citer, avec certitude, comme écrits sur papier de lin, un inventaire des biens d'un prieur Henry, mort en 1340, conservé dans la Bibliothèque de Cantorbéry, et plusieurs titres authentiques remontant à 1335, dans la Bibliothèque *Cottonienne*, à Londres ; bien que la première papeterie établie en Angleterre soit, dit-on, celle d'Hertford, qui date seulement de 1588.

Des papeteries importantes existaient en France dès le règne de Philippe de Valois, notamment celles de Troyes et d'Essonne. Le papier qui sortait de ces fabriques offrait, dans la pâte, différentes marques ou filigranes, telles que la tête de bœuf, la croix, le serpent, la rose, l'étoile, la hache, la couronne, etc , selon la qualité ou la destination du papier. Les mêmes filigranes étaient, au reste, usités dans toutes les papeteries de l'Europe, déjà nombreuses et florissantes au quatorzième siècle.

C'est à partir du milieu de ce siècle qu'on trouve dans les archives et les bibliothèques publiques un assez grand nombre de documents écrits sur papier de chiffes : l'invention de ce papier devait ainsi précéder de moins d'un siècle l'invention de l'imprimerie.

BIBLIOGRAPHIE

GAB. PEIGNOT. Essai sur l'histoire du Parchemin et du vélin. *Paris*, 1812, in-8.

Le Discours préliminaire passe en revue toutes les autres substances sur lesquelles on a écrit, notamment le Papier. L'auteur, qui se proposait de recueillir ou plutôt d'analyser les dissertations publiées relatives à ces différentes substances, n'a traité que sommairement cet intéressant sujet dans divers ouvrages. Voy. son *Dict. de Bibliologie*, au mot : PAPIER.

MELCH. GUILANDINI. Papyrus seu commentarius in tria C. Plinii majoris de Papyro capita, recensente et summariis atque indice augente Henr. Salmuth. *Amberg*, 1613, in-8.

La première édition est de *Venise*, 1572, in-4. Scaliger a publié : *Animadversiones in Guilandini Commentarium*, dans l'édit. de Pline, *Lugd.*, 1582, in fol. Seb. Kirchmayer a donné un extrait du travail de Guilandinus, sous ce titre : *Dissertat. de Papyro veterum*. Viterb., 1666, in-4.

FR. MAR. NIGRISOLI. De Charta ejusque usu apud antiquos. Voy. cette Dissertat. dans le t. III de la *Galleria di Minerva*. (*Venez.*, 1700, in-fol.)

PET. GARDEN. Dissertatio academica de Charta papyracea. *Lundæ*, 1795, in-4 de 10 p.

CHR. LINDNER. Dissertatio de Charta. *Lipsiæ*, 1647, in-4.

BERN. DE MONTFAUCON. Dissertation sur la plante appelée *papyrus*, sur le Papier d'Egypte, sur le Papier de coton et sur celui dont on se sert aujourd'hui. Voy. cette Dissert., t. VI de l'*Hist. et Mém. de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres.*

Voy. dans le même recueil, t. XXVI, une *Dissert. sur le papyrus*, par de Caylus.

GERARDINI MEERMANNI Admonitio de Chartæ nostratis, seu lineæ, origine. *Rotterd.*, 1762, in-8.

G. MEERMANNI et doctorum virorum ad eum epistolæ atque observationes de Chartæ vulgaris seu lineæ origine. Edid. ac præfatione instruxit Jac. Van Vaasen. *Hagæ-Comitum*, 1767, in-8.

Voy. encore deux dissertations (en allemand) du chancelier Lud-

wig, sur cette question : « A quelle époque le Papier de chiffes a été inventé? » dans les *Annales de Halle*, 1736, n° 7, et 1744, n° 55; et un mémoire, également en allemand, sur la même question, par Jean Sam. Hering, dans le *Magasin de Poméranie*, t, II, p. 2-7.

J. G. I. Breitkopf. Versuch den Ursprung der Spielkarten, die Einfuehrung des Leinenpapieres... *Leipsic*, 1784-1801, 2 vol. in-4, fig.

Wehrs. Traité sur le Papier et les matières subjectives de l'écriture, qui ont été en usage avant l'invention du Papier (en allemand). *Halle*, 1789, in-8.

C. de la Serna Santander. Observations sur le filigrane du Papier des livres imprimés dans le quinzième siècle. Voy. ces Observations dans le *Suppl. au Catal. des livres* de sa biblioth. (*Brux.*, 1803, in-8, fig.).

H. Jansen. Recherches sur l'origine du Papier. Voy. ces Rech. à la suite de son *Essai sur l'origine de la Gravure* (*Paris*, 1808, 2 vol in-8, fig.).

Plusieurs planches reproduisent les marques ou filigranes des anciens Papiers. Jansen n'a fait que traduire et abréger l'ouvrage de Breitkopf.

Egger et Ambr. Firm. Didot. Lettre et réponse sur le prix du Papier dans l'antiquité. *Paris*, 1857, in-8. Extr. de la *Revue contemporaine*, 15 septembre 1856.

Il faudrait encore citer ici la plupart des ouvrages qui concernent la paléographie, ainsi que ceux qui traitent de l'origine de l'imprimerie et de la gravure, car l'histoire du parchemin et du papier est intimement liée à celle de l'impression. Voy. surtout le *Nouveau Traité de Diplomatique*, de Toustain et Tassin, le *Dict. de Diplomatiq. prat.*, de Lemoine et Battheney, l'*Istoria Diplomatica*, de Scip. Maffei; la *Palæographia græca*, de Montfaucon, etc.

Voy. ci-après les chapitres Cartes a jouer, Imprimerie, Reliure, avec leurs bibliographies.

RECHERCHES

SUR

LES CARTES A JOUER

L'origine des cartes à jouer a toujours préoccupé les savants, parce qu'elle se rattache, non-seulement à l'histoire des mœurs, mais encore à l'invention du papier, de la gravure et de l'imprimerie.

C'est à ces différents titres qu'un sujet si futile en apparence a mérité d'être examiné avec tant de soin et d'érudition dans un si grand nombre de dissertations et de volumes. Après toutes ces recherches, après tous ces systèmes, qui se combattent ou se fortifient l'un l'autre, la question principale ne paraît pas mieux éclaircie. A quelle époque fixer l'invention des cartes à jouer ? A qui appartient cette invention ?

Il faut diviser la question pour la résoudre ; car, si l'introduction des cartes à jouer en Europe ne remonte pas au delà du quatorzième siècle ; si la découverte du jeu de piquet ou des cartes actuelles n'est pas antérieure au règne de Charles VII, il est toutefois évident que les cartes à jouer existaient dans l'Inde, ou du moins en Chine, dès le douzième siècle, et que l'antiquité avait eu

des jeux analogues, c'est-à-dire résultant de la rencontre fortuite de certaines figures et de certains nombres représentés sur des dés ou des tableaux. Il est évident enfin que, dans les temps modernes, le jeu d'échecs et le jeu de cartes offrent des rapports frappants qui feraient croire à l'origine commune de ces deux jeux : l'un peint, et l'autre sculpté.

Hérodote raconte que les Lydiens, dans un temps de famine, inventèrent la plupart des jeux, entre autres les dés ou tessères. Sophocle, Philostrate, Cicéron et Pausanias font honneur de ces inventions aux Grecs, qui les auraient imaginées pour se distraire de la longueur du siége de Troie ; ils désignent spécialement Palamède et Pyrrhus comme les inventeurs : « *Palamedem et Pyrrhum accepimus castrenses quosdam ludos invenisse, quibus, dum cessarent a gravioribus curis essentque induciæ, a militari labore animum familiariter relaxarent.* » (Cicero, *De oratore*, II.) Ces jeux militaires, ou plutôt joués dans les camps (*castrenses*), c'étaient les échecs, suivant quelques commentateurs ; c'étaient les dés ou les osselets, suivant quelques autres. Platon dit positivement, dans son dialogue intitulé *Phædre*, que le dieu égyptien Theuth, qui avait appris aux hommes l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie, ne dédaigna pas d'inventer le jeu d'osselets (*tali* ou *calculi*) et le jeu de dés (*alea*).

Or les dés, ainsi que les osselets, affectaient différentes formes, selon les combinaisons du jeu ; ils offraient aussi différentes figures peintes ou sculptées: Saint Cyprien, ou l'auteur anonyme du traité *de Aleatoribus*, accuse l'Esprit du mal d'avoir inspiré l'habile joueur qui fabriqua des dés portant l'image des démons. (*Eruditus... instinctu solius Zabuli... hanc ergo artem ostendit, quam et colendam sculpturis cum sua imagine fabricavit.*) Turnèbe, pour expliquer ce passage important, rappelle que l'on voyait sur les dés la représentation plastique du Chien, du Vautour, d'Hercule, de Vénus, etc. *In talis erant ali-*

quibus fortasse numeri, ut Senio; figuræ, puta Canem, Vulturem, Venerem, Herculem. Martin Delrio (*Disquis. magic. lib. sex*) prétend aussi que les dés et les osselets portaient des figures et des noms de dieux ou de déesses. Ces noms se trouvent cités plus d'une fois dans les comédies de Plaute, et l'on pourrait établir, par de bonnes autorités, que les tessères, en devenant des plaques d'os ou de bois ornées de signes ou de peintures (*tabulæ sigillatæ*), devaient ressembler beaucoup aux cartes indiennes, peintes également sur des feuilles d'ivoire ou d'écaille, carrées, rondes ou octogones.

Les cartes indiennes, dont plusieurs collections possèdent des échantillons d'une date très-reculée, ne sont qu'une métamorphose ou une imitation du jeu des échecs ; les principales pièces de ce jeu ont été reproduites sur ces cartes, de manière que huit joueurs au lieu de deux sont en présence et se disputent la victoire. Dans le jeu des échecs, il n'y a jamais eu que deux armées de pions, ayant chacune à sa tête un Roi (*Schach*), un Vizir ou général (*Pherz*), dont on a fait depuis une Reine, un Cavalier (*Aspen-suar*), un Éléphant (*Phil*), dont on a fait le Fou, et un Dromadaire (*Roch*), dont on a fait la Tour. Dans le jeu de cartes orientales, il y a huit armées, représentées par autant de couleurs ou d'emblèmes, ayant chacune son Roi, son Vizir et son Éléphant, outre diverses figures symboliques qui correspondent à certains coups, à certaines rencontres des cartes numérales.

La marche du jeu de cartes et celle du jeu d'échecs diffèrent sans doute, mais il est impossible de ne pas reconnaître que l'un et l'autre jeux ont une analogie frappante (Christie, *Inq. into the ancient greck game*, etc. Lond., 1801, in-4, fig.); qu'ils offrent tous deux une allégorie du terrible jeu de la guerre, et que les joueurs doivent avoir la prudence et l'habileté d'un chef militaire qui livre bataille pour la défense de son souverain. Au reste, on a souvent signalé la similitude qui existe entre

la guerre et le jeu d'échecs ; cette similitude se retrouve aussi dans le jeu de cartes.

Les cartes à jouer, proprement dites, avaient été inventées en Chine, ou plutôt importées de l'Inde, vers 1120 (Ab. Rémusat, *Journ. asiat.*, septembre 1822) ; elles étaient dès lors en usage chez les Arabes comme dans tout l'Orient : ces Arabes, ces merveilleux joueurs d'échecs, auraient inventé les cartes, si elles ne l'eussent pas été déjà. Ce fut sans doute à la suite des Croisades que les premiers jeux de cartes pénétrèrent en Europe ; mais on doit présumer qu'ils ne s'y répandirent guère, puisqu'on ne les voit pas mentionnés parmi les jeux de hasard proscrits par les conciles et les synodes ecclésiastiques, ainsi que par les ordonnances des rois.

A peine est-il permis de soupçonner que le synode de Worcester, en 1240, a voulu parler des cartes, lorsqu'il défend au clergé d'autoriser le *jeu du roi et de la reine :* « *Nec sustineant* (*clerici*) *ludos fieri de Rege et Regina.* » (Cangius, *Gloss. inf. latinit.*) Le savant Ducange, qui pense que ce pourrait être le jeu de cartes, eût peut-être mieux fait de voir dans ce passage une défense de « jouer au roi et à la reine. » Quoi qu'il en soit, les cartes à jouer étaient, comme les échecs, dans les mains des Arabes et des Sarrasins, quand elles passèrent en Italie avec les traditions, les arts et les usages que l'Occident allait chercher en Orient.

On ne saurait dire si quelque courageux voyageur, tel que Marco Polo ou J. de Mandeville, a rapporté de l'Inde ou de l'Arabie les cartes à jouer originales, que l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne et la France s'empressèrent d'accueillir, en les modifiant, et, pour ainsi dire, en se les appropriant.

Le jeu d'or (*Das guldin Spiel*), imprimé à Augsbourg par Gunter Zeiner, en 1472, atteste que les cartes avaient cours en Allemagne dès l'année 1300 ; mais ce n'est pas là un témoignage contemporain authentique, et l'on peut

supposer que la vanité germanique, qui s'attribuait alors la découverte de l'imprimerie, au détriment du véritable inventeur, Laurent Coster de Harlem, a voulu s'approprier aussi, sans plus de raison, l'invention des cartes, c'est-à-dire de la gravure sur bois.

La plus ancienne mention qu'on ait faite des cartes à jouer, avec date certaine, se trouve dans la chronique inédite de Nicolas de Covelluzzo, qui a vécu avant 1400, et qui eut pour continuateur de sa chronique un de ses descendants, Giovanni de Juzzo de Covelluzzo, auteur d'un histoire de Viterbe, conservée dans les archives de cette ville (Felic. Bussi, *Istor. della citta di Viterbo.* Roma, 1742, in-fol., p. x et xi). Nicolas de Covelluzzo, témoin oculaire de l'introduction des cartes à jouer dans sa ville natale, a consigné ce fait au folio 28 de sa chronique manuscrite : *Anno* 1379. *Fu recato in Viterbo el gioco delle carte, che venne de Seracinia, e chiamasi, fra loro,* naïb. Voici enfin un fait, une date incontestable : « En 1379, fut introduit à Viterbe le jeu de cartes qui vient du pays des Sarrasins, et que ceux-ci appellent *naïb.* »

Quelles étaient ces cartes ? Était-ce le jeu de cartes des Orientaux, tel qu'il s'est conservé dans l'Inde ? Était-ce un jeu particulier aux Arabes et dérivé du jeu indien ? Le chroniqueur ne le dit pas.

Cependant le jeu de cartes arrive de l'Arabie, de Médine, qui était la capitale de la Sarrasinie (*Seracinia*) ; il arrive à Viterbe, en 1379, avec son nom arabe, et il se répand si rapidement en Europe, que nous le trouvons à Burgos en 1387, à Paris en 1392 et 1397, à Florence en 1393, à Ulm en 1397, et à Milan vers 1400. Mais ce n'étaient déjà plus sans doute les cartes orientales, et elles avaient pris, en passant d'un lieu dans un autre, quelque chose des costumes et des mœurs du pays qui les adoptait. Elles gardèrent toutefois la racine de leur nom arabe, en Italie, où on les appela *naïbi,* et en Espagne, où on les nomme encore *naypes. Naïb,* en arabe, signifie *ca-*

pitaine, lieutenant; il s'agissait donc d'un jeu militaire, comme le jeu des échecs, et nous sommes tentés de reconnaître dans ce premier jeu de cartes les tarots ou tarocs, *tarocchi,* tels qu'ils se sont perpétués dans le midi de l'Europe.

Il faut d'abord rapporter et mettre en présence les autorités qui font mention des cartes à jouer antérieurement au quinzième siècle.

Jean Ier, roi de Castille, rend une ordonnance en 1387, par laquelle il défend de jouer aux dés, aux *naypes* et aux échecs. (*Recopilacion de las leyes,* édit. de 1640, in-fol., p. 305.) On a prétendu que ce mot *naypes* était une interpolation, parce qu'il ne se trouve pas dans les Ordonnances de Castille, imprimées en 1508, où le texte porte : *Jugar juego de dados ni de tablas a dinero;* mais, pour un recueil d'ordonnances et de lois, on doit toujours préférer la meilleure édition, celle qui a été faite et revue sur les originaux ou sur les copies authentiques des archives du gouvernement. C'est ainsi que l'on consultera de préférence la grande collection des *Ordonnances des rois de France,* au lieu de s'adresser aux éditions partielles et imparfaites qui l'ont précédée.

Dans un compte de l'argentier Poupart, conservé autrefois dans les archives de la Chambre des Comptes de Paris, on lisait, sous l'année 1392 : « Donné à Jacquemin Gringonner, peintre, pour trois jeux de cartes à or et à diverses couleurs, ornés de plusieurs devises, pour porter devant le seigneur roi pour son esbattement, 50 sols parisis. » (P. Menestrier, *Bibl. cur. et instr.* Trévoux, 1714, in 12, t. II.) Il n'y a pas d'amphibologie possible : on peint des jeux de cartes en France l'an 1392. Puis, ces jeux, qui ne semblaient d'abord destinés qu'à l'*ébattement* de Charles VI en démence, sont bientôt si répandus parmi la bourgeoisie et même le peuple de Paris, que le prévôt de Paris, dans une ordonnance du 22 janvier 1397, fait défense aux gens de métier de jouer à la paume, à la boule, aux

dés, aux *cartes* et aux quilles, excepté les jours de fête. Et pourtant, vingt-huit ans auparavant, Charles V, dans sa fameuse ordonnance de 1369, qui énumère tous les jeux de hasard en usage alors, n'avait pas parlé des cartes.

Dans la chronique de Jean Morelli, écrite à Florence en 1393, quoique publiée seulement en 1718, le chroniqueur conseille à un jeune homme de ne pas jouer aux jeux de hasard, tels que les dés, mais il lui permet de s'amuser à des jeux d'enfants, tels que les osselets, la toupie, les fers, les *naïbi*. (*Non giuocare a zara nè ad altro giuco di dadi, fa de' giuocchi che usano i fanciulli, agli aciossi, alla trottola, a' ferri, a'* NAÏBI. » Ce sont bien là les cartes à jouer introduites à Viterbe en 1379, sous le nom sarrasin de *naïb*. Ces cartes étaient surtout réservées aux enfants, puisque Philippe-Marie Visconti, qui devint duc de Milan en 1430, aimait beaucoup ce jeu, en sa jeunesse (vers 1400), et le préférait aux jeux de palet et de ballon : *Variis ludendi modis ab adolescentia usus est... plerumque eo ludi genere, qui ex imaginibus depictis fit, in quo præcipuè delectatus est.* (DECEMBRIO, *Vita Ph. Mar. Vice-comitis.* Milan, 1630, cap. LXI.)

Dans le *Livre rouge* de la ville d'Ulm, manuscrit sur vélin conservé aux archives de cette ville, une ordonnance de 1397 fait défense de jouer aux cartes. (JANSEN, *Ess. sur l'orig. de la Grav. en bois et en taille-douce.* Paris, 1808, 2 vol. in-8.) Au reste, Heinecken s'autorise d'un passage de l'ancienne chronique d'Ulm, pour avancer que les cartes ont été inventées dans cette ville, qui en fabriquait et en exportait beaucoup, ainsi que plusieurs villes d'Allemagne, au moyen âge.

Tels sont les seuls témoignages avérés qu'on puisse invoquer pour fixer l'époque approximative de l'introduction des cartes à jouer en Europe ; quant à ceux qui donneraient à cette introduction une date antérieure, et qui avaient été mis en avant par l'abbé Rive, Zani, Cicognara, Singer,

Jansen, etc., la critique est venue détruire successivement la valeur qu'on leur attribuait.

Ainsi les statuts de l'ordre de la Bande, institué par Alphonse XI, roi de Castille, en 1332, ne font pas mention des cartes à jouer, quoiqu'un traducteur du seizième siècle (Guterry) ait cru pouvoir ajouter ce jeu à ceux que ces statuts interdisaient aux chevaliers, selon les *Epistolas familiares* d'Antonio de Guevara.

Ainsi le *Livre du roy Modus et de la royne Racio*, composé en 1372, ne dit absolument rien des cartes, dans les manuscrits comme dans l'édition primitive de 1486.

Ainsi le Traité italien de Sandro di Pipozzo, sur le gouvernement de la famille (*Trattato del governo della famiglia*), bien que composé en 1299, ne nous est parvenu que dans une copie manuscrite du quinzième siècle, où le copiste aura sans doute ajouté les *naïbi* aux jeux de hasard que condamne l'auteur; ce qui est d'autant plus probable, que Pétrarque, dans son livre : *De remediis utriusque fortunæ*, a énuméré tous les jeux usités de son temps, sans mentionner les cartes.

Ainsi, par une interpolation analogue, un autre copiste du quinzième siècle a introduit les cartes dans le vieux roman de *Renard le Contrefait*, composé vers 1341, en changeant ce vers de l'original :

Jouent à gueux de dez ou de tables.

Ainsi, quand César de Nostredame rapporte, dans son *Histoire de Provence*, imprimée en 1631, que les Provençaux donnaient aux valets du jeu de cartes le nom de *tuchins*, il n'essaye pas même d'en conclure que ce jeu fut contemporain de ces aventuriers qui désolaient le pays en 1361, et dont le nom devint synonyme de *bandit*, comme on le voit dans une ordonnance de 1387.

Il faut donc, jusqu'à présent du moins, s'arrêter à la chronique de Covelluzzo et à la date de 1378, pour fixer

l'époque de l'apparition des cartes à jouer en Europe. Elles y arrivèrent sans doute avec un tel renom d'ancienneté, que, cent cinquante ans plus tard, Pierre Arétin se crut autorisé à leur faire dire : « Nous avons déjà vu tant de choses et traversé un si grand nombre de générations, que le soleil, qui éclaire tous les peuples du monde, ne ne pourrait nous en remontrer, puisqu'il en sait à peine autant que nos souliers. « *A pena il sole... sa quel che sanno fino alle scarpe nostre.* » (*Ragionam. nel quale si parla del Gioco.*)

A partir du quinzième siècle, les cartes à jouer sont répandues par toute l'Europe : on les nomme, dans chaque énumération, des jeux de hasard ; on les trouve désignées dans les comptes de l'argenterie des rois et des princes ; les conciles et les synodes les condamnent et les défendent, de même que les ordonnances royales et prévôtales ; les prédicateurs leur font une guerre implacable ; le commerce pourtant ne laisse pas de les multiplier, en perfectionnant les procédés de fabrication ; dans les miniatures des manuscrits, dans les premiers essais de la gravure sur bois et sur cuivre, on voit enfin figurer le jeu de cartes : les poëtes, les romanciers et les conteurs n'ont garde de l'oublier dans leurs écrits, et, quelle que soit d'ailleurs la fragilité des frivoles instruments de ce jeu, on en a retrouvé, on en conserve plusieurs, peints et gravés, qui appartiennent au commencement du quinzième siècle.

L'existence et la popularité des cartes à cette époque ne peuvent être mises en doute ; nous les voyons, pour ainsi dire, se nationaliser en Italie, en Espagne, en Allemagne et en France ; leurs noms, leurs couleurs, leurs emblèmes, leur nombre et leur forme changent selon le pays, selon le caprice des joueurs ; mais ce sont toujours des cartes à jouer : qu'on les appelle *cartes tarots* ou *cartes françaises*, ce sont toujours les cartes originaires de l'Orient, venues de Sarrasinie, imitation plus ou moins fidèle de l'antique jeu des échecs.

En Italie, avant l'année 1419, le *naïb* de Viterbe est devenu le *tarocchino*, en passant à Bologne. La maison Fibbia, une des plus anciennes et des plus illustres de cette ville, possède un portrait en pied de Francesco Fibbia, prince de Pise, mort en exil à Bologne, l'an 1419; ce prince, qui fut généralissime des troupes bolonaises, est représenté tenant à la main un jeu de cartes armoriées, dont quelques-unes sont tombées à ses pieds. Une inscription placée au bas du tableau fait connaître que François Fibbia avait obtenu, des *réformateurs* de Bologne, comme inventeur du tarocchino, le droit de mettre l'écusson de ses armes sur la *reine de bâton*, et celui des armes de sa femme, qui était une Bentivoglio, sur la *reine de deniers :* ce qui prouve que les couleurs italiennes, *bâtons, deniers, coupes, épées* (*bastoni, denari, coppe, spade*), étaient en usage dès ce temps-là, de même que les couleurs françaises, *carreau, trèfle, cœur* et *pique*. (CICOGNARA, *Mem. spettanti alla stor. della Calcographia*. Prato, 1831, in-8.)

Les cartes (*naïbi*) n'étaient donc pas un jeu d'enfants, du même ordre que le jeu de bille ou de ballon. Saint Bernardin de Sienne et saint Antoine de Florence ne les eussent pas poursuivies avec tant de rigueur, si les enfants seuls avaient été intéressés dans la question, ainsi que de savants critiques l'ont pensé. Le 5 mai 1423, saint Bernardin, debout sur les degrés extérieurs de l'église de Saint-Pétrone, parle à la foule assemblée pour l'entendre, fulmine conter les jeux de hasard, et exerce tant d'empire sur son auditoire, que chacun va chercher à l'instant ses cartes, ses dés, ses échecs, et, les ayant apportés sur la place même, y met le feu de sa propre main, en présence du chef de la république. *Coram gubernatore hujus reipublicæ*, NAÏBES, *taxillos, tesseras et instrumenta insuper lignea, super quæ avarè irreligiosi ludi fiebant, combustos esse præcepit.* (*Acta sanct.*, t. V, p. 281.)

L'auto-da-fé des cartes fut si terrible à Sienne, qu'un

cartier, ruiné par le sermon de saint Bernardin, vint tout en larmes trouver ce saint et lui dit : « Père, je fabriquais des cartes, et je n'avais pas d'autre métier pour vivre; en m'empêchant de faire mon métier, tu me condamnes à mourir de faim! — Si tu ne sais que peindre, lui répondit le saint homme, peins cette image! » Et il lui montra un soleil rayonnant, au centre duquel brillait le monogramme du Christ : I. H. S. Le cartier suivit ce conseil, et s'enrichit bientôt à peindre cette image, que saint Bernardin adopta pour symbole. (Bernini, *Hist. di tutte le heresie*. Venise, 1784, t. IV, p. 157.)

Tous les cartiers italiens, cependant, ne furent pas réduits à peindre des emblèmes de sainteté : à Bologne, une fresque, exécutée en 1440, représente quatre soldats jouant aux cartes, sans doute au *tarocchino*, inventé par Francesco Fibbia. A Florence, saint Antoine, évêque de cette ville en 1457, n'oublie pas d'anathématiser les cartes et les joueurs de cartes, dans sa *Somme théologique*, ch. xxiii : *De factoribus et venditoribus alearum et taxillorum et chartarum et naïborum*. La distinction que le saint semble faire des cartes et des *naïbi* donne lieu de croire que c'étaient deux jeux différents, deux espèces de jeux de cartes.

Au reste, chaque ville d'Italie fabriquait des cartes, outre celles que l'Allemagne et la Hollande, grâce à l'invention de la gravure sur bois, y importaient en plus grande quantité que les images de saints. Témoin une requête adresse par les cartiers de Venise au sénat de la république : « Ce jourd'hui, 11 octobre 1441; comme il paraît que l'art et la fabrication des cartes et des figures imprimées qui se font à Venise sont tombés dans une décadence totale, et cela à cause de la grande quantité de cartes à jouer et de figures peintes et imprimées qui se font hors de Venise (*le carte de zugar e figure stampide dipinte, fatte fuor di Venezia*); à quoi on doit remédier, afin que lesdits maîtres, qui forment une association assez

nombreuse, soient utilisés de préférence aux étrangers : il soit ordonné et statué, comme lesdits maîtres nous en ont supplié, que désormais, à compter de ce jour, il ne puisse être introduit dans ce territoire aucuns travaux dudit art, imprimés et peints sur toile et sur papier, comme qui dirait cartes à jouer et quelque autre chose que ce soit dudit art, fait au pinceau ou imprimé, sous peine de saisie des objets introduits et de trente livres douze sols d'amende. » (Temanza, *Littere pittoriche*, t. V, p. 321.)

Il est important de remarquer que cette requête de 1441 parle de cartes *imprimées*, ainsi que de cartes *peintes*.

Ces cartes n'étaient que des *tarocchi*, ou des variétés de tarots, *tarocchino*, *trappola*, ou autre jeu analogue. On n'a pas encore retrouvé de cartes italiennes de cette époque, *imprimées* et *peintes* (celles qui existent dans la curieuse collection de M. Leber, à la bibliothèque de la ville de Rouen, tarots vénitiens gravés sur bois et peints en or, argent et couleurs, « où sont représentées les quatre grandes monarchies de l'antiquité » avec des devises latines, paraissent être de la fin du seizième siècle); mais on possède un jeu de cartes gravées au burin, qu'on a voulu attribuer tour à tour à Finiguerra et à Mantegna, et qui sont certainement du temps de ces artistes, qu'elles aient été fabriquées à Padoue, à Venise ou à Florence. On doit supposer que ce jeu de cartes, dont il existe une copie datée de 1485, est imité des premiers tarots italiens.

Ces cartes, au nombre de cinquante, numérotées de I à XXXXX, ont neuf pouces six ou huit lignes de hauteur, et trois pouces sept à huit lignes de largeur ; le dessin en est simple et grandiose à la fois, la gravure fine et harmonieuse, l'impression nette et pâle. Le jeu entier se divise en cinq séries, chacune de dix cartes, et chacune marquée d'une lettre de l'alphabet : E. D. C. B. A. L'abbé Zani pense que ce sont les initiales des couleurs : *Espadone, Denari, Coppe, Bastoni, Atutti.*

Voici les noms des cartes tels que les donnent des inscriptions en dialecte vénitien :

E. Misero, i.
E. Famcio, ii.
E. Artixan, iii.
E. Merchadante, iv.
E. Zintilomo, v.
E. Chavalier, vi.
E. Doxe, vii.
E. Re, viii.
E. Imperator, ix.
E. Papa, x.

D. Caliope, xi.
D. Vrania, xii.
D. Terpsicore, xiii.
D. Erato, xiv.
D. Polimnia, xv.
D. Talia, xvi.
D. Melpomene, xvii.
D. Evterpe, xviii.
D. Clio, xix.
D. Apollo, xx.

C. Grammatica, xxi.
C. Logica, xxii.
C. Rhetorica, xxiii.
C. Geometria, xxiv.
C. Aritmetica, xxv.
C. Mvsicha, xxvi.
C. Poesia, xxvii.
C. Philosofia, xxviii.
C. Astrologia, xxix.
C. Theologia, xxx.

B. Iliaco, xxxi.
B. Chronico, xxxii.
B. Cosmico, xxxiii.
B. Temperancia, xxxiv.
B. Prudencia, xxxv.
B. Forteza, xxxvi.
B. Ivsticia, xxxvii.
B. Charita, xxxviii.
B. Speranza, xxxix.
B. Fede, xxxx.

A. Lvna, xxxxi.
A. Mercvrio, xxxxii.
A. Venvs, xxxxiii.
A. Sol, xxxxiv.
A. Marte, xxxxv.
A. Ivpiter, xxxxvi.
A. Satvrno, xxxxvii.
A. Octava sphera, xxxxviii.
A. Primo mobile, xxxxix.
A. Prima causa, xxxxx.

Il serait impossible de dire si ce sont là les premiers *tarocchi* ou bien les cartes du *tarocchino;* cependant ces cartes de Finiguerra ou de Mantegna, connues sous le nom de *cartes de Blandini*, présentent beaucoup d'analogie avec les anciens tarots, dont Raphaël Maffei, dit le Volaterran (*Volaterranus*), contemporain des premiers graveurs florentins, nous a laissé la description dans ses Commentaires, et qui étaient alors « de nouvelle invention, » dit-il, comparativement, sans doute, à l'origine des cartes à jouer.

Du temps de Raphaël Maffei, c'est-à-dire vers 1480, le jeu des *tarocchi* se composait de quatre séries numérales,

chacune de dix cartes, offrant des *deniers*, des *coupes*, des *épées* et des *caducées* (*monetæ, scyphi, gladii, caducei*) en nombre égal au numéro de la carte, et, de plus, de vingt-six cartes représentant le Roi, la Reine, le Cavalier, le Voyageur à pied, le Monde, la Justice, l'Ange, le Soleil, la Lune, l'Étoile, le Feu, le Diable, la Mort, la Potence, le Vieillard, la Roue de Fortune, la Tour, l'Amour, le Char, la Tempérance, le Pape, la Papesse, l'Empereur, l'Impératrice, le Minime et le Fou. (Volaterr. *Commentar. urbanorum octo et triginta libri*. Roma, 1506, in-fol.)

Nous croyons retrouver, dans ces vingt-six cartes, seize au moins de celles qui figurent dans le jeu gravé vers 1460, et qui portent les dénominations suivantes : *Re.* VIII (*Rex*), *Chavalier.* VI (*Eques*), *Merchadante.* IV (*Viator pedestris*), *Cosmico.* XXXIII (*Mundus*), *Ivsticia.* XXXVII (*Justitia*), *Iliaco.* XXXI (*Angelus*), *Sol.* XLIV (*Sol*), *Luna.* XLI (*Luna*), *Octava sphera.* XLVIII (*Stella*), *Saturno.* XLVII (*Senex*), *Venus.* XLIII (*Amor*), *Marte.* XLV (*Currus*), *Temperancia.* XXXIV (*Temperantia*), *Papa.* X (*Summus pontifex*), *Imperator.* IX (*Imperator*), *Misero.* I (*Stultus*). N'est-il pas permis de supposer que les cartes numérales : *deniers, coupes, épées* et *caducées* (ou *bâtons*), qui complétaient les *tarocchi* de Volaterran, comme tous les tarots italiens, espagnols et allemands, encore employés aujourd'hui, manquent dans le jeu des cinquante cartes gravées, et devraient en faire nécessairement partie? On sait, d'ailleurs, que le nombre des cartes-tarots a varié selon les époques et selon les pays.

On ne peut mettre en doute que les tarots aient eu cours en France bien avant l'invention des cartes du jeu de piquet, lesquelles sont incontestablement françaises d'origine. Mais faut-il reconnaître ces dernières ou bien celles du jeu de tarots, dans le compte de l'argentier Poupart, qui fait mention (en 1392) de « trois jeux de cartes à or et à diverses couleurs, ornés de plusieurs devises? »

Une tradition, sans doute erronée, qui ne remonte pas au delà de la découverte du compte de Poupart, et par conséquent à la fin du dix-septième siècle, veut qu'un de ces trois jeux de cartes soit venu jusqu'à nous. Ce seraient les Cartes dites de *Charles VI*, qui ont passé de la bibliothèque de Gaignières, où l'abbé de Longuerue avait vu le jeu complet, dans la Bibliothèque du Roi, au Cabinet des estampes, où elles se trouvent aujourd'hui au nombre de dix-sept seulement. Ces cartes célèbres, qui ont servi de base à toutes les dissertations relatives aux cartes à jouer, doivent être considérées comme les plus anciennes qu'on possède dans toutes les collections publiques et particulières de l'Europe.

Ces cartes sont de vrais tarots : peintes avec délicatesse comme des miniatures de manuscrits, sur un fond doré rempli de points qui forment des ornements en creux, elles sont entourées d'une bordure argentée, dans laquelle un pointillage semblable figure un ruban roulé en spirale. C'est bien là sans doute cette *tare*, espèce de gauffrure composé de petits trous piqués et alignés en compartiments, à laquelle les tarots doivent leur nom, et dont les cartes ont jusqu'à nos jours gardé en quelque une empreinte, quand elles sont couvertes par derrière d'arabesques et de dessins imprimés en noir ou en couleurs. On n'a qu'à comparer les *Cartes de Charles VI*, peintes, dorées et *tarées* ou *tarotées*, avec la description des tarots italiens de Volaterran, pour se convaincre que les deux jeux étaient presque identiques, quoique le premier soit incontestablement plus ancien que la description du second. Au reste, les Cartes de Charles VI ne portent pas de numéros ni de devises, comme celles que Gringonner avait faites pour l'*ébattement* de ce pauvre roi en démence; mais on ne peut se méprendre sur les sujets qu'elles représentent et qui se retrouvent en partie dans les tarots actuels.

Ces dix-sept cartes, que nous classerons dans l'ordre

des tarots de Volaterran, sont : l'Écuyer (*Eques*), la Justice (*Justitia*), le Soleil (*Sol*), la Lune (*Luna*), la Mort (*Mors*), la Potence (*Patibulum*), l'Ermite (*Minimus*), la Fortune (*Rota Fortunæ*), la Maison de Dieu ou la Tour (*Propugnaculum*), l'Amour (*Amor*), le Char (*Currus*), la Tempérance (*Temperantia*), le Pape (*Summus Pontifex*), l'Empereur (*Imperator*), le Fou (*Stultus*), la Force ou la Foi, qui pourrait être la Reine (*Regina*), et le Jugement dernier, dans lequel nous avons hésité à reconnaître l'Ange (*Angelus*). Il ne manquerait alors ici, pour compléter le jeu de Volaterran, que le Roi, le Voyageur ou *Viateur* pédestre, le Monde, l'Étoile, le Feu, le Diable, le Vieillard, la Papesse et l'Impératrice. Parmi ces figures, quelles étaient celles que l'abbé de Longuerue avait vues chez Gaignières, et qu'il désignait sous le titre des « quatre Monarchies qui combattaient les unes contre les autres, » et qui, selon lui, auraient donné naissance aux quatre couleurs? (*Longueruana*. Berlin, 1754, in-12, p. 84.)

Ces cartes, hautes de dix-huit centimètres et larges de neuf environ, y compris la bordure, sont peintes à la détrempe sur carton épais d'un millimètre. La composition en est ingénieuse et parfois savante, le dessin correct et plein de caractère, l'enluminure éclatante et rehaussée d'or et d'argent. Les sujets de ces dix-sept cartes méritent d'être décrits rapidement :

Le *Fou*, coiffé du bonnet à oreilles d'âne et portant une sorte de collet *déchiqueté* ou dentelé tout autour, tient un collier à gros grains, tandis que quatre enfants ramassent des pierres pour les lui jeter; l'*Écuyer*, les cheveux relevés en touffe sur la nuque, vêtu d'un justaucorps rembourré, à manches bouffantes, en étoffe brochée d'or, et de chausses collantes en laine rouge, s'appuie d'une main sur un écu sans armoiries et tient de l'autre main une épée nue; l'*Empereur*, couvert d'une armure d'argent, le front ceint d'un diadème fleurdelisé, est sur un trône, tenant un globe dans la main gauche, et dans la

main droite un sceptre terminé par une fleur de lis en fer de lance; le *Pape*, la tiare en tête, l'Évangile et les clefs de saint Pierre en main, siége entre deux cardinaux; l'*Amour* est représenté par trois couples d'amants qui se parlent et qui s'embrassent, pendant que deux amours leur lancent des flèches du haut d'un nuage : les coiffures des femmes et les costumes des hommes, dans cette peinture, sont d'autant plus remarquables, qu'ils offrent les diverses modes de la cour de Charles VI, le *hennin* ou bonnet à cornes, introduit en France par Isabeau de Bavière, la coiffe d'orfévrerie, le *surcot* à manches ouvertes et pendantes, la ceinture dorée, etc.; la *Fortune*, la tête entourée d'une auréole octogone, est debout sur une roue, à travers laquelle on voit un paysage; la *Tempérance* vide une bouteille d'eau dans une bouteille de vin; la *Force* tient le fût d'une colonne qui se brise; la *Lune*, ou plutôt le croissant, est représentée au-dessus de deux astrologues, en robes longues fourrées, qui mesurent au compas les conjonctions des planètes; le *Soleil* éclaire une femme qui, la chevelure éparse en signe de virginité, file sa quenouille au milieu d'une prairie; le *Char*, traîné par deux chevaux qui galopent, porte en triomphe un capitaine armé de toutes pièces, mais coiffé d'une toque au lieu de casque; l'*Ermite* ou le moine, vieillard à grande barbe, avec un froc à capuchon, élève en l'air un sablier; la *Potence* supporte un joueur pendu par un seul pied, et gardant encore un sac d'argent ou de billes dans chaque main; la *Mort*, montée sur un cheval gris au poil hérissé, renverse sous sa faux rois, papes, évêques et autres grands de la terre, comme dans les images de la *Danse Macabre;* la *Maison de Dieu* semble à demi dévorée par les flammes; enfin le *Jugement dernier* nous montre les morts ressuscitant et sortant du sépulcre aux sons des trompettes de l'Éternité.

Les cartes de Charles VI faisaient donc partie de l'ancien jeu de tarots, puisque nous les reconnaissons encore

dans les tarots actuels, qui comprennent, outre les seize figures de notre jeu de piquet, avec les emblèmes : *épées, coupes, deniers* et *bâtons*, quarante cartes numérales portant ces emblèmes, au lieu des quatre couleurs : *pique, cœur, trèfle, carreau*, et vingt-deux cartes numérotées, dites *atouts* (*atutti*), représentant : 1, le Bateleur; 2, Junon; 3, l'Impératrice; 4, l'Empereur; 5, Jupiter; 6, l'Amoureux; 7, le Chariot; 8, la Justice; 9, l'Ermite; 10, la Roue de Fortune; 11, la Force; 12, le Pendu; 13, la Mort; 14, la Tempérance; 15, le Diable; 16, la Maison de Dieu; 17, les Étoiles; 18, la Lune; 19, le Soleil; 20, le Jugement; 21, la Fin du monde, et 22, le Fou, lequel ne porte pas toujours son numéro d'ordre.

Ainsi l'on ne doit pas chercher dans les cartes de Charles VI l'origine de nos cartes françaises, de ces cartes *à devises* que Jacquemin Gringonner peignait pour le roi en 1393, de ces cartes également allégoriques, mais moins bizarres et plus chevaleresques, qui ne tardèrent pas à remplacer les tarots italiens en France.

Les tarots, c'est-à-dire les atouts (*atutti*) de ce jeu, offrant une représentation philosophique de la vie au point de vue chrétien, ne plurent pas sans doute à la cour de Charles VI et de son successeur, cour frivole et corrompue, où, malgré le tumulte des émeutes et les cruels déchirements des discordes civiles, l'on ne s'occupait que de plaisir, de fêtes, de mascarades et de tournois, sous l'influence de la chevalerie galante et voluptueuse. Dans cette cour brillante et raffinée, qui cherchait à s'étourdir sur la gravité des événements politiques, et qui croyait étouffer, par le bruit joyeux des instruments, des danses et des chansons, les cris féroces de la populace des halles, on se souciait peu assurément de jouer avec des cartes parmi lesquelles on voyait passer le *Soleil* et la Parque, le *Pendu*, le *Diable*, la *Mort*, la *Mort* surtout! la *Maison de Dieu*, le *Jugement dernier;* c'était bien assez de rencontrer ces allégories lugubres sur les vi-

traux peints et dans les sculptures des églises, dans les miniatures des livres d'heures, dans les sermons des prédicateurs, dans les écrits des poëtes moraux et des écrivains religieux, sans avoir encore sous les yeux les mêmes enseignements figurés, les mêmes images sinistres et menaçantes, au milieu d'un jeu inventé pour distraire et récréer l'esprit.

Nous pensons que, si les tarots servirent de passe-temps au pauvre roi Charles pendant ces tristes années de folie sombre et furieuse, ils n'eurent jamais beaucoup de vogue à l'hôtel Barbette, dans les orgies de la reine Isabeau de Bavière; au château de Vincestre (Bicêtre), dans les réunions littéraires du duc de Berri; à l'hôtel du Petit-Musc, dans les joutes et pas d'armes du duc de Bourbon; au *séjour d'Orléans*, et dans les hôtels des autres princes et de leurs favoris, qui ne songeaient qu'à *s'ébattre* et à folâtrer, tandis que la guerre, la famine et la peste s'emparaient du royaume.

En revanche, les tarots ne manquèrent pas de frapper vivement l'imagination naïve et mélancolique des bonnes gens de Paris : pour eux, tout préparés à l'allégorie mystique et religieuse, ce fut le jeu de la Vie ou de la Mort; l'idée morale de l'inventeur se trouva tout à coup comprise, expliquée et commentée. Ce jeu représentait l'Homme dans les différents états que la naissance lui assigne et dans les conditions diverses où la nature le place : ici, le *Fou* et l'*Amoureux*; là le *Pape* et l'*Empereur*. L'Homme, quel que fût son rang social, devait fuir le *Diable*, écouter la religion (l'*Ermite*) et s'attacher aux vertus : la *Force*, la *Justice* et la *Tempérance*, en poursuivant la *Fortune*, car, un jour ou l'autre, la *Mort* viendrait, la Mort qui *saisit le vif* sur une potence (le *Pendu*) comme sur un *Char* de triomphe, la Mort qui amène le *Jugement* des âmes et qui ouvre aux justes la *Maison de Dieu*.

Ce fut peut-être là l'origine de la fameuse Danse Maca-

bre, cette terrible et philosophique *moralité* qui était d'abord un poëme, une allégorie en prose ou en vers, et qui devint bientôt un spectacle pieux, une représentation scénique, accompagnée de musique et de danse, avant de fournir des images et des emblèmes à tous les arts plastiques. Selon Fabricius (*Bibl. lat. med. et inf. latinitatis.* Hamb., 1756, 6 vol. in-8°, t. V, p. 2), la première Danse des Morts, que la peinture se chargea de reproduire, fut exécutée à Minden en Wetsphalie, l'an 1383 : elle était donc contemporaine des premières cartes à jouer ou tarots. Selon le *Journal d'un bourgeois de Paris, sous le règne de Charles VI*, la Danse Macabre fut jouée ou peinte au cimetière des Innocents à Paris en 1424. Depuis cette époque, par toute l'Europe, chaque cimetière, chaque église, chaque couvent voulut avoir sa Danse des Morts, en peinture, en sculpture, en tapisserie. Ce sujet funèbre et burlesque à la fois, avec lequel s'étaient familiarisés les yeux et les esprits de la foule, épouvantait les grands et les riches, consolait et divertissait les pauvres : les artistes en tout genre ne cessaient donc de le reproduire sous toutes les formes et à tout propos; on le retrouvait jusque dans la ciselure des bijoux de femme... On le retrouvait bien dans le jeu de cartes !

Les cartes à jouer et les Danses des Morts furent certainement mêlées à l'invention de la xilographie.

Il nous reste les débris de deux anciens jeux de cartes gravées en bois; ce ne sont plus des tarots sarrasins ou italiens, mais des cartes françaises, essentiellement françaises, qui appartiennent au règne de Charles VII, et qui, par conséquent, pourraient bien être du même temps que le *Saint Christophe* de 1423. Ces deux débris, ou planches de cartes, ont été découverts, comme la plupart des cartes anciennes, dans des reliures de livres. La première de ces planches se conserve dans la collection de M. d'Henneville; la seconde, dans le Cabinet des estampes, à la Bibliothèque impériale. La planche de M d'Henneville

contient dix-huit cartes à figures, six entières et douze tronquées, sans noms et sans devises : le roi, la reine et le valet de *cœur*, le roi, la reine et le valet de *croissant* sont intacts; mais on n'a que les bustes des figures du *trèfle* et du *pique*, ainsi que la partie inférieure de six autres figures qui ne correspondent pas à ces dernières, et qui portaient sans doute d'autres couleurs. Il y a dans ce jeu, d'invention française, quelques traces de son origine sarrasine, qui nous reportent toujours aux *naïb* de Viterbe. Ainsi, le *croissant* des musulmans remplace le *carreau;* le *trèfle* est figuré à la façon arabe ou moresque, c'est-à-dire quadrilatère, à quatre pans égaux; le roi de *cœur* est un roi sauvage couvert de poil, à l'instar d'un singe, appuyé sur un bâton noueux, qui rappelle les *bastoni* des tarots; la reine de *cœur* est également couverte de poil, une torche à la main; le valet de *trèfle*, qui mériterait d'escorter le roi et la dame de *cœur*, est aussi velu qu'eux et porte un bâton noueux sur l'épaule; on voit, en outre, les jambes d'un autre personnage velu, parmi celles que le couteau du relieur a séparées de leurs corps respectifs.

Cependant on ne peut douter que ce jeu n'ait été imaginé ou du moins fabriqué en France. Non-seulement le valet de *croissant* offre le nom du cartier, F. Clerc, dans une banderole qu'il déroule, mais encore les costumes des personnages sont tout à fait identiques avec ceux des seigneurs, des dames et des *domestiques* ou *varlets* de la cour de Charles VII, et leurs couronnes sont ornées de fleurs de lis.

La reine de *croissant* est habillée, par exemple, comme l'était Marie d'Anjou, femme de Charles VII, et Gérarde Cassinel, sa maîtresse, dans les portraits authentiques que nous avons d'elles : sa coiffure consiste en une pièce d'étoffe fixée dans les cheveux sous un diadème et flottant autour du cou; la robe de dessous, lacée sur la poitrine, tombe jusqu'aux pieds, tandis que la robe de des-

sus, ouverte au corsage et garnie de fourrures, est relevée à la hauteur du genou et traîne en queue sur les talons : c'était la mode de relever ainsi, de *rebrasser* sa robe par devant. La chevelure tombante, les manches justes, la ceinture d'orfévrerie, caractérisent également les portraits indiqués et les figures des reines du jeu de cartes.

Quant aux figures des rois, le roi sauvage excepté, on les reconnaîtrait de même dans les portraits de Charles VII et des seigneurs de sa cour : il y a le chapeau de velours surmonté de la couronne fleurdelisée, la robe entr'ouverte par devant et fourrée d'hermine ou de *menu vair*, le pourpoint serré et les chausses collantes sous cette houppelande. Enfin les valets ressemblent à des pages, à des sergents d'armes de ce temps-là : le valet de *cœur*, qui marche, le poing sur la hanche, une torche à la main, est surtout remarquable par sa toque à *plumail*, par sa casaque longue, par son air solennel; le valet de *croissant*, vêtu de court au contraire, porte lestement son pourpoint et ses grègues. Du reste, pas d'armoiries, pas de couleurs mi-parties, pas de broderies sur les vêtements, comme c'était l'usage autorisé par les lois somptuaires, sous les règnes de Charles VI et de Charles VII.

Faut-il, dans les figures de ce singulier jeu de cartes, chercher des personnages réels, des allusions historiques? Faut-il donner un sens à ce *croissant*, qui doit plus tard se changer en *carreau?* Faut-il se rendre compte de l'invasion de ce roi et de cette reine sauvages, de ces valets velus, parmi les rois, les reines et les valets vêtus à la mode du temps de Charles VII? N'est-ce pas une mascarade de cour? N'est-ce point un souvenir du terrible ballet des Ardents?

Le 29 janvier 1392, il y eut bal et gala à l'hôtel de la reine Blanche à Paris, en l'honneur du mariage d'un chevalier de Vermandois avec une des damoiselles de la reine. Le roi Charles VI venait à peine d'être guéri de sa *frénésie*. Un de ses favoris, Hugonin de Janzay, inventa

un divertissement, auquel devait prendre part le roi et cinq gentilshommes : c'était une *momerie* « d'hommes sauvages, enchaisnez, tout veluz, et estoient leurs habillements propices au corps, veluz, faitz de lin ou d'estoupes attachez à poix résine et engraissez aucunement peur mieux reluire. » (JUVÉNAL DES URSINS.) Froissart, témoin oculaire de cette fête, dit que les six acteurs du ballet, Charles VI, Hugonin de Janzay, le comte de Jouy, Charles de Poitiers, le bâtard de Foix et le jeune Nantouillet, furent cousus dans des cottes de toiles sursemées de poix et « couvertes de deslié lin, en forme de couleur de cheveux. » Ils entrèrent dans la salle de danse, en poussant des hurlements et en agitant leurs chaînes. On ne savait pas quels étaient ces masques. Le duc d'Orléans, frère du roi, voulut le découvrir, et « il approcha la torche, que l'un de ses varlets tenoit devant lui, si près de lui, que la chaleur du feu entra au lin. » Le roi, par bonheur, s'était séparé de ses compagnons et ne fut pas atteint par les flammes. Ceux-ci furent brûlés, à l'exception d'un seul qui alla se jeter dans un cuve pleine d'eau, et « le bastard de Foix qui, tout ardoit, crioit à hauts cris : Sauvez le roi! » Charles VI, échappé au péril, retomba dans sa démence.

Ce ballet des Ardents avait laissé une profonde impression dans tous les esprits, tellement que, soixante-dix ans après, un graveur allemand, le Maître de 1466, choisissait ce sujet pour le représenter en estampes. N'est-il pas possible qu'un graveur de cartes ait imaginé d'introduire le même sujet dans un jeu qui se modifiait alors selon le caprice de l'artiste? Le fait historique était sans doute plus ou moins altéré par les haines et les passions des contemporains. Ainsi on avait accusé la reine Isabeau de Bavière de s'être associée à l'infernale invention de cette mascarade, pour se débarrasser du roi ; ainsi on avait accusé le duc d'Orléans d'avoir exprès mis le feu aux vêtements de ces hommes sauvages, entre lesquels il savait

que le roi jouait un rôle. Voilà comment l'auteur du jeu de cartes, adoptant la première de ces accusations, a pu faire figurer la reine de *cœur* en costume de femme sauvage, une torche à la main. Ce système d'interprétation donnerait lieu à de longs développements. Il suffit de rappeler ici l'expression de *momon* (mascarade) qui s'est conservée dans le jeu de lansquenet, et qui paraît se rapporter à d'anciennes cartes commémoratives du *momon* ou ballet des Ardents.

Le second jeu de cartes, que l'on doit faire remonter à la même époque, offre beaucoup plus de similitude avec nos cartes actuelles, par le caractère et le costume des figures, sinon par les noms ou les devises des personnages. Il y a dix cartes gravées en bois et coloriées au patron sur une seule feuille : roi, reine et valet de *trèfle*, roi et reine de *carreau*, roi, reine et valet de *pique*, roi et reine de *cœur*. Voici les inscriptions que portent ces figures, dans l'ordre où elles sont placées sur deux rangs, en commençant par le haut, à gauche : valet de *trèfle*, ROLAN; roi de *trèfle*, SANT SOCI; reine de *trèfle*, TROMPERIE, roi de *carreau*, COURSUBE; reine de *carreau*, EN TOY TE FIE; valet de *pique*, EMRDE OU [N]E TARDE; reine de *pique*, LEAUTÉ DOIT, OU IE AUTE DUL; roi de *pique*, APOLLIN; reine de *cœur*, LA FOI ET PERDU; roi de *cœur*, légende coupée.

Ce sont bien là, moins les noms, les figures de notre jeu de piquet, les rois portant des sceptres, les reines tenant des fleurs; on reconnaît encore dans nos cartes, après plus de quatre siècles, la physionomie originaire de ces mêmes figures, les couleurs héraldiques, les emblèmes de leurs habits mi-partie bariolés, selon les règles du blason et les usages de la chevalerie. On croirait voir, dans ces cartes du quatorzième siècle, défiler le cortége de Charles VII, lorsque, retiré en sa bonne ville de Bourges avec ses favoris et ses maîtresses, il perdait si gaiement son royaume à demi conquis par les Anglais. On n'a qu'à feuilleter les recueils de costumes, et surtout la

collection de Gaignières, à la Bibliothèque impériale, pour y retrouver en quelque sorte les véritables portraits d'après lesquels ces cartes ont été dessinées et peintes.

C'est à Bourges, c'est dans un château du Berri ou de la Touraine, que ce jeu de cartes, le vrai jeu de piquet, le jeu de cartes françaises, fut inventé par quelque courtisan, par le brave Lahire, suivant la tradition, pour servir de passe-temps à Charles VII. Les tarots italiens existaient depuis longtemps; d'autres cartes avaient été faites à Paris pour la cour de Charles VI; mais on en composa de nouvelles, qui furent adoptées à la cour du *roi de Bourges*, et qui reçurent bientôt la sanction de l'usage par toute la France.

Quel fut l'inventeur ou le restaurateur du jeu de cartes? Serait-ce, comme on l'a tant de fois répété, Étienne Vignoles, dit *Lahire*, qui avait toujours le *pot* en tête et la lance au poing, pour courir sus aux Anglais, qui défendit si vaillamment la couronne de son maître, et qui, après une vie usée sur les champs de bataille, mourut de ses blessures en 1442? A coup sûr, l'inventeur des cartes françaises fut un chevalier accompli, ou du moins un *gentil* esprit, passionné pour les mœurs et les lois de la chevalerie. L'examen de ces cartes et leur comparaison avec les tarots italiens nous permettent de conjecturer que l'auteur du jeu avait en vue de figurer l'institution de la chevalerie, et même de perpétuer la mémoire de quelque cérémonie chevaleresque, telle que le Vœu du paon, la Création des chevaliers, etc.

Ces cartes, il faut le constater d'abord, gardent quelque chose de l'origine *sarrasinoise*, notamment les noms de *Coursube*, de *Sans-Souci* et d'*Apollin*. Dans les vieux romans, dans nos épopées des douze pairs de Charlemagne, *Apollin* (ou Apollon) est une idole par laquelle jurent les Sarrasins; *Coursube* ou *Corsube* est un chevalier de Cordoue (*Corsuba*), dont la renommée fait souvent pâlir les chrétiens : bien plus, un Orientaliste ingénieux a pensé

que *Coursube* pouvait bien être une corruption de *Cosrube* ou Cosroès, nom générique des rois de Perse.

Quant à *Sans-Souci* ou *Cent Soucis*, qui ressemble fort à un de ces sobriquets, sous lesquels les écuyers se faisaient connaître avant d'être aptes à recevoir l'ordre de chevalerie, nous sommes frappé des inductions qu'on peut tirer de ce passage de Breitkopf, écrit bien antérieurement à la découverte de ces cartes qu'il a l'air de concerner : « Il y a encore une plus grande vraisemblance de la dérivation arabe du mot *naïbi* et *naïpes,* quand on compare le jeu de cartes avec celui des échecs, qui, probablement, nous a été apporté par les Arabes ; le nom de *Ssed-Renge,* CENT SOUCIS, que les Arabes ont donné à ce jeu, est une expression aussi orientale que *naïpes.* » (*Versuch den Ursprung der Spielkarten* .. Leipsig, 1784, in-4.) Cette analogie du nom arabe du jeu des échecs avec le nom du roi de *trèfle* est vraiment remarquable, et il est difficile de l'attribuer au hasard seul : on peut supposer que l'inventeur de ces cartes françaises s'est souvenu des dénominations arabes du jeu de tarots, et en a fait usage sans se rendre bien compte de leur application.

C'est sans doute encore par une semblable réminiscence des *tarocchi* sarrasins ou italiens que la reine de *trèfle* a été nommée *Tromperie*. Ce nom a tout l'air d'une traduction du nom même de ce jeu primitif, appelé *trappola* en Italie, c'est-à-dire *attrape*. (DE MURR, *Journal zur Kuntsgeschichte,* t. II, p. 200.) Les cartes de *trappola,* figurées dans les ouvrages de Breitkopf et de Singer, ont d'ailleurs beaucoup de rapport avec ces cartes françaises, qui méritent de recevoir la qualification de *Cartes de Charles VII.* Le personnage de *Roland,* de ce grand paladin qui périt à Roncevaux en combattant les Sarrasins, semble placé là comme pour opposer les glorieux souvenirs des légendes du règne de Charlemagne à la domination des rois mécréants *Coursube, Apollin* et *Ssed-Renge* ou *Cent-Soucis.* Enfin les costumes longs de ces rois ont conservé quelque

chose d'oriental, et les reines respirent des fleurs, roses, œillets et grenades, comme si elles étaient encore dans un sérail de la Perse ou de l'Andalousie.

Ces cartes franco-sarrasines s'étaient donc introduites à la cour de Charles VII, et les compagnons de plaisir et de fête, qui aidaient ce prince indolent et voluptueux à se consoler de l'abaissement de la royauté, attachaient, sans doute, un sens qui nous échappe aux couleurs, aux figures et aux devises de leur jeu favori : *Apollin* ou Apollon était peut-être le roi Charles lui-même; la reine, nommée *La foi est perdue*, représentait sa femme, Marie d'Anjou, sinon une de ses maîtresses, Gérarde Cassinel, Agnès Sorel, etc.; le roi *Sans-Souci* semble avoir trait à l'argentier Jacques Cœur, qui fut presque égal en puissance à son maître, et qui avait sur lui la supériorité de la richesse; le roi *Coursube* devait être considéré comme le roi anglais, Henri VI, l'usurpateur du royaume de France; *Roland* personnifiait quelqu'un des capitaines de Charles VII, le connétable Artus de Richemont, Dunois, bâtard d'Orléans, Poton de Xaintrailles, Lahire, etc.; la reine *Tromperie* rappelait la marâtre Isabeau de Bavière, qui sacrifia son mari, son fils, sa famille, à l'Angleterre; la reine *En toi te fie* pouvait bien faire allusion à Jeanne d'Arc; en un mot, le voile qui couvre l'allégorie de ces cartes ne paraît pas, au premier aspect, impénétrable, et il ne faudrait plus qu'un heureux hasard pour le lever tout à fait.

Ce qui est constant et indubitable dès à présent, c'est la date, c'est l'origine de ce jeu de cartes, devenu français, de sarrasin qu'il était, sous le règne de Charles VII. Le P. Menestrier et le P. Daniel ont recueilli la vieille tradition qui attribuait à Lahire l'invention des cartes à jouer. Ne pourrait-on pas, avec plus de vraisemblance, faire honneur de cette invention à un de ses contemporains, à un de ses amis, à cet Étienne Chevalier, secrétaire et trésorier du roi, connu par son talent et sa passion pour les devises!

Jacques Cœur, qui avait de continuelles relations de commerce avec l'Orient, puisqu'il fut accusé dans son procès d'avoir « envoyé des armures aux Sarrasins, » importa sans doute en France et à la cour le jeu de cartes asiatiques, et Chevalier se sera ensuite amusé à le mettre en devises, ou, comme on le disait alors, à le *moraliser*. Dans l'Inde, dans la Perse, c'était le jeu du *Vizir* ou de la guerre : Étienne Chevalier en fit le jeu du *Chevalier* ou de la chevalerie ; il y transporta d'abord ses armoiries, c'est-à-dire la licorne qui figure dans plusieurs anciens jeux de cartes, notamment dans celui que Stukeley découvrit sous la reliure d'un vieux livre, et que Singer a fait graver ; il n'oublia pas non plus les armes parlantes de Jacques Cœur, en remplaçant les *coupes* par les *cœurs;* il laissa les *trèfles* simuler les fleurs du sureau héraldique de sa dame Agnès Surel ou Sorel ; il changea les *deniers* en *carreaux*, et les *épées* en *piques*, pour faire honneur aux deux frères Jean et Gaspard Bureau, grands maîtres de l'artillerie de France. En outre, les figures avaient probablement la ressemblance des personnages qu'elles représentaient, et, de plus, elles portaient les couleurs d'armes ou la *livrée* et les devises de ces personnages.

Les devises, les couleurs et les emblèmes furent en grande vogue à la cour de Charles VII. C'est à cette époque que Sicile, héraut d'armes du roi Alphonse d'Aragon, rédigea son célèbre *Blason des Couleurs*, ou l'on apprend que l'or ou le jaune signifiait *richesse;* le rouge, *supériorité;* le noir, *simplicité;* le vert, *joie;* le pourpre, *abondance;* l'argent ou le blanc, *pureté*. Ces mêmes couleurs étaient quelquefois expliquées d'une autre façon, et leur symbolisme varia complétement au seizième siècle. L'art du blason, qui réglait l'ordonnance des couleurs ou livrées, faisait entrer aussi dans ses attributions les emblèmes et les devises, langage mystique et sacramentel à l'usage des nobles et *vertueux*.

Les pièces des armoiries n'étaient que des emblèmes ;

les devises servaient à l'interprétation de ces emblèmes. Sous le règne de Charles VII, tout fut emblématisé, moralisé, allégorisé. C'était une mode qui s'étendait aux choses les moins susceptibles de la prendre. La peinture et la sculpture, la poésie et la science, la religion et la morale, ne parlaient aux esprits et aux yeux que par des images.

Le plus habile emblématiste de ce temps-là, Étienne Chevalier, à qui l'on peut sans injure attribuer l'invention des cartes françaises, avait voulu laisser à la postérité un souvenir de ses *plaisantes imaginations;* il s'était fait peindre avec un rouleau sortant de sa bouche, sur lequel était figurée en rébus cette devise à l'honneur de sa *bonne* dame Agnès Sorel : *Tant elle vaut celle pour qui je meurs d'amour.* Il avait fait sculpter, au-dessus des portes de sa maison de Paris, cette autre devise en anagramme, pour faire sa cour à la fois au roi et à la favorite : *Rien sur L n'a regard.* (D. Godefroy, *Hist. de Charles VII.* Par., 1661, in-fol., p. 886.)

Certes, Étienne Chevalier, qui se permettait ces jeux de galanterie, malgré la gravité de ses fonctions de maître des comptes et de trésorier de France, était bien capable d'introduire les *dames* ou *reines* dans les cartes à jouer, en place des *vizirs* orientaux et des *chevaliers* italiens, qui figuraient seuls originairement à côté des *rois* et des *varlets.*

Un petit Traité de chevalerie, composé par un anonyme vers 1400, fut imprimé plus tard à la suite du *Livre des Echez,* que Jean de Vignay, hospitalier de l'ordre de Saint-Jacques du Haut-Pas, avait traduit du latin de Jacques de Cessoles, à la requête du roi Jean; ce traité qui « consonne fort à la matière précédente du jeu des eschecs, » nous donne le sens de quelques-uns des symboles du jeu de cartes, considéré comme jeu de la guerre ou de la chevalerie. L'édition de Vérard, sans date, in-4° de 102 ff. goth., dans laquelle se trouve ce traité commençant au verso du feuillet 58, offre d'ailleurs, du moins en certains

exemplaires sur vélin, plusieurs miniatures où l'on croirait voir apparaître les personnages des anciens jeux de cartes.

Le traité moralisé est précédé d'une espèce de mise en scène, qui nous montre un vieux chevalier devenu ermite et un jeune écuyer impatient de devenir chevalier. Le chevalier ermite, après avoir « longuement maintenu l'ordre de chevalerie, » a laissé ses héritages et ses richesses à ses enfants, pour se retirer dans un bois sauvage où il passe son temps à adorer Dieu. Sur ces entrefaites, un roi « moult saige et noble et plein de bonnes coustumes, » veut tenir cour plénière et y convoque les nobles. Un écuyer, en se rendant à cet appel, avec l'intention de se faire recevoir chevalier, s'endort sur son cheval et s'éveille chez l'ermite. Celui-ci l'accueille avec bonté et lui donne un livre « où il lisoit souvent. »

« Vous le monstrerez, lui dit-il, à tous ceux qui voudront estre faits chevaliers, et le garderez chierement, si vous aimez l'ordre de la chevalerie. » C'est dans ce livre qu'on rencontre une foule de sentences et d'allégories, qui semblent *moraliser* le jeu des cartes et le jeu des échecs : « Office de chevalerie est maintenir et deffendre la saincte Foy catholique contre les mécréants (*Coursube* et *Apollin*). Chevalier, qui a foy et n'use de foy et est contraire à ceux qui maintiennent foy, il faict contre soy mesme... Si tu veux trouver noblesse de courage, demande-la à Foy, Espérance, Charité, Justice, Force, Attrempance, Loyauté, (*En toi te fie* et *Leauté doit*) et les autres vertus, car en elles ayant noblesse de courage, par icelles se deffend le noble courage de chevalerie, de Mauvaistié et de Tricherie (*La Foi est perdue* et *Tromperie*) et des ennemis de chevalerie... Luxure et Chasteté se combattent l'une contre l'autre ; Chasteté ou Force guerroie et surmonte Luxure... Chevalier est par avance tempté à encliner son courage à Avanie, qui est mère de Mauvaistié et de Déloyauté et de Traïson... »

Le livre de l'ermite donne plus loin la *signifiance* des armes du chevalier, dans lesquelles on pourrait reconnaître les quatre couleurs des cartes françaises :

« A chevalerie est donnée espée (*trèfle*), qui est faicte en semblance de croix... Tout ainsi doit chevalier vaincre et destruire les ennemys de la Croix, par l'espée. »

« A chevalier est donnée lance (*pique*), pour signifier vérité, car la vérité est chose droite tout ainsi comme une lance, et vérité doit aller pardevers fausseté, et le fer de la lance signifie la force que vérité a pardessus fausseté. »

« Bannière (*carreau*) est donnée à roy et à prince et à baron et à chevalier; bannière, qui a pardessous soy plusieurs chevaliers, a signifiance que tout bon chevalier et loyal doit maintenir l'honneur de son seigneur et de sa terre. »

« Escu (*cœur*) est donné au chevalier, car, ainsi comme le chevalier met son escu entre soy et son ennemy, aussi le chevalier est moyen entre le prince et le peuple. »

Les couleurs *trèfle*, *pique*, *carreau* et *cœur*, représenteraient donc l'épée, la lance, la bannière et l'écu, que prenait l'écuyer, lorsqu'il était admis dans l'ordre de chevalerie. Enfin, si Jacques de Cessoles est parvenu, dans son traité célèbre, à *moraliser* l'antique jeu des échecs par la chevalerie, on n'aurait pas plus de peine à retrouver dans cet autre vieux livre de chevalerie les origines des cartes de Charles VII.

Ces cartes, qui portent tous les caractères du règne de Charles VII, et surtout les costumes armoriés ou livrées en usage à la cour de ce prince dans les fêtes, les tournois et les cérémonies publiques, doivent être regardées comme les premiers essais de la gravure sur bois et de l'impression xilographique en France. Elles ont été certainement exécutées entre les années 1420 et 1440, c'est-à-dire vers la même époque que le *Saint Christophe* allemand ou néerlandais de 1423, et avant la plupart des productions

de la xilographie, telles que *Speculum humanæ salvationis, Ars moriendi, Biblia pauperum*, etc. Les cartes à jouer avec devises avaient, en quelque sorte, servi de prélude à l'imprimerie en planches de bois gravées, invention bien antérieure à l'imprimerie en lettres mobiles.

Les cartes à jouer étaient déjà tellement répandues au milieu du quatorzième siècle, qu'on peut assurer qu'elles avaient été multipliées par des procédés économiques de gravure et d'impression par toute l'Europe. Ainsi trois jeux de tarots « à or et à diverses couleurs, » peints pour le roi de France en 1392, étaient payées, à Jacquemin Gringonner, 56 sols parisis, c'est-à-dire environ 180 francs selon l'évaluation actuelle; un seul jeu de tarots, admirablement peint par Marziano, secrétaire du duc de Milan, vers 1415, avait coûté 1,500 écus d'or (Decemb. *Hist. Ph.-M. Vicecomitis*, cap. LXI), environ 15,000 francs de notre monnaie; mais, quelques années plus tard, en 1454, un jeu de cartes, destiné aussi à un prince, à un Dauphin de France, ne coûtait plus que cinq sous tournois, qui vaudraient à présent 12 à 15 francs.

Dans l'intervalle de 1392 à 1454, on avait donc trouvé le moyen de fabriquer les cartes à bon marché, et d'en faire une marchandise que les merciers vendaient avec les épingles employées en guise de jetons de cuivre ou d'argent. Nous trouvons, dans les Comptes de l'argentier de la reine Marie d'Anjou, conservés aux Archives de l'Empire, les articles suivants : « Du 1er octobre 1454, à Guillaume Bouchier, marchand de Chinon, deux jeux de quartes et deux cents espingles délivrez à Monsieur Charles de France, pour jouer et soy esbattre, 5 sols tournois. » Et peu de temps après : « A Guyon, mercier demeurant à Saint-Aignan, pour trois paires de quartes à jouer, 5 sols tournois. » Et plus loin : « Pour Madame Magdelaine de France, deux jeux de quartes et un millier d'espingles pour jouer, 10 sols tournois. » On voit, par ces comptes, que les merciers de Chinon et de Saint-Aignan vendaient

alors des jeux de cartes, comme en vendent aujourd'hui les épiciers des plus petits villages.

Ce n'étaient pas seulement les rois, les princes et les grands seigneurs qui jouaient aux cartes et aux épingles, c'étaient encore les enfants, les pages, les écoliers, les débauchés. Aussi le synode de Langres, en 1404, défend-il aux ecclésiastiques l'usage des cartes, de même que celui des dés et des *tables* (trictrac).

Dans l'*Histoire du petit Jehan de Saintré*, composée ou plutôt rédigée, en 1459, par Antoine de La Sale, pour l'instruction de son élève Jean d'Anjou, duc de Calabre et de Lorraine, le romancier se permet peut-être un anachronisme, en adressant ce reproche aux pages de la cour du roi Jean : « Vous, qui estes noyseux joueurs de cartes et de dez, et suivez dehonnestes gens... »

Dans le *Journal d'un Bourgeois de Paris sous le règne de Charles VII*, on voit un cordelier, frère Richard, renouveler en France les prodiges de prédication que saint Bernardin avait faits en Italie peu d'années auparavant, et poursuivre aussi les jeux de hasard, sans oublier les cartes : à la suite d'un de ses sermons, qui eut lieu au mois d'avril 1429, on alluma plus de cent feux dans les rues de Paris, et l'on y brûla publiquement « tables et tabliers, cartes, billes et billards, nurelis et toutes choses, à quoy on se pouvoit courcer et maugréer à jeux convoiteux. »

Dans le *Mystère de la Passion*, inventé et rimé par Arnould Greban, secrétaire de Charles d'Anjou, comte du Maine, pour rivaliser avec le célèbre mystère que Jean Michel, évêque d'Angers, avait composé sur le même sujet, et qui fut plus tard publié avec des changements faits par un autre Jean Michel, médecin de Charles VIII, les bourreaux de Jésus-Christ sont représentés jouant aux cartes et aux dés dans les mauvais lieux. Le poëte Villon, qui hantait aussi ces lieux-là, et qui faillit aller expier ses péchés au gibet de Montfaucon, n'a garde d'oublier les dés

et les cartes dans son *Grand Testament*, écrit en 1461 :

> Trois dez plombez de bonne quarte
> Et un beau joly jeu de quarte.

Depuis le milieu du quinzième siècle jusqu'à la fin du seizième, en France, les cartes à jouer sont toujours comprises avec les dés parmi les jeux défendus que condamnent les statuts synodaux des évêques et les ordonnances royales ou municipales. Cette proscription persévérante s'explique par la nature des lieux où se rassemblaient les joueurs et *gens dissolus :* c'était dans les tavernes et dans les *bordeaux* que se réfugiaient les jeux de hasard, chassés des maisons calmes et pieuses de la bourgeoisie. Dans ces maisons fermées comme des cloîtres, les seules distractions, les seules images que le confesseur recommandait à ses pénitentes, étaient sans doute celles de la Danse des Morts, que la gravure naissante multipliait alors en concurrence avec les jeux de cartes.

Ces derniers n'en restaient pas moins en usage chez les rois, les princes et les seigneurs, que n'atteignaient point les sentences de l'Église et de l'autorité civile. Le duc d'Orléans, frère de Charles VI, perdait beaucoup d'argent au *glic*, sorte de jeu de cartes. (*Arch. de Joursanvault*, t. I, p. 105). Un de ses descendants, le bon roi Louis XII, jouait au *flux*, autre jeu de cartes, sous les yeux même de ses soldats. (Humb. Thomas. *Vita Frider. palatini.* Francf., 1624, in-4°, p. 24.) La petite cour galante et spirituelle de Marguerite de Navarre, sœur de François Ier, avait mis à la mode la *Condemnade*, jeu de cartes à trois personnes. Rabelais, voulant peindre l'éducation que l'on donnait aux enfants des rois, du temps de François Ier, nous montre, en 1532, son héros Pantagruel faisant déployer « force chartes, force dez et renfort de tabliers, » pour jouer à deux cents jeux différents, parmi lesquels ou remarque quinze ou vingt espèces de jeux de cartes, inconnus la plupart aujourd'hui : la *vole*,

la *prime*, la *pille*, la *triomphe*, la *picarde*, le *cent* (piquet), la *picardie*, le *maucontent*, le *cocu*, le *lansquenet*, la *carte virade*, la *sequence*, etc.

Les romanciers, les conteurs et les poëtes de cette époque parlent tous des cartes aussi souvent que des dés, sans tenir compte des défenses civiles et ecclésiastiques.

Le synode de Paris en 1512, et celui d'Orléans en 1525, « conformément aux saints canons, » interdisent aux gens d'église, non-seulement de jouer aux cartes et aux dés, mais encore de regarder ceux qui y jouent. Un arrêt du parlement de Paris, 22 décembre 1541, défend à toute personne de la ville et des faubourgs de souffrir qu'on joue aux dés ou aux cartes dans sa maison, sous peine de punition corporelle contre le maître du jeu, sous peine de prison et d'amende arbitraire contre les joueurs. Les synodes de Lyon (1577), de Bordeaux (1583,) de Bourges (1584), d'Aix (1585), d'Orléans (1587), et d'Avignon (4159), reproduisent invariablement les anciennes défenses relatives aux jeux de hasard. Une ordonnance de Charles IX, mars 1577, interdit même aux cabaretiers le privilége de laisser jouer chez eux aux dés et aux cartes.

On comprend qu'en présence de ces défenses sans cesse renouvelées l'industrie des cartiers était peu protégée, et qu'on se contentait de la tolérer sous le manteau des papetiers et des enlumineurs. Le premier règlement qui fixe les statuts des « maistres cartiers, papetiers, feseurs de cartes, tarots, feuillets et cartons, » est celui du mois de décembre 1581, et ce règlement n'en relate aucun autre d'une date antérieure.

Ces statuts furent confirmés par des lettres patentes du roi, en octobre 1584 et février 1613; ils ont été en vigueur dans la corporation des cartiers jusqu'en 1789. Suivant l'article 4 de ces statuts : « Nul ne pourra faire fait de maître cartier, feseur de cartes, tarots, feuillets et cartons, s'il ne tient ouvroir ouvert sur rue. » Suivant l'article 12 : « Nul maître dudit métier ne pourra vendre

ni exposer cartes en vente, pour cartes fines, si elles ne sont faites de papier cartier fin, devant et derrière, et des principales couleurs inde et vermillon, en peine de confiscation de la marchandise applicable aux pauvres. »

Dans la confirmation des priviléges de la corporation, accordée en 1613, on donna force de loi à un vieil usage qui remonte peut-être à l'origine des cartes imprimées, et il fut ordonné que les maîtres cartiers seraient tenus dorénavant « de mettre leurs noms et surnoms, enseignes et devises, au valet de *trèfle* de chaque jeu de cartes, tant larges qu'étroites, sous peine de confiscation et de 10 livres d'amende. » Comme dans les anciennes cartes à jouer le valet de *trèfle*, qui se nommait souvent *Lahire*, porte ordinairement le nom et l'adresse du fabricant, on en a conclu que le vaillant capitaine Étienne Vignoles, dit Lahire, devait être l'inventeur des cartes, ainsi que la tradition en était restée dans la confrérie des cartiers.

Le valet de *trèfle* ne se nomma pourtant pas toujours *Lahire*, car les noms des figures du jeu de cartes avaient varié sans cesse, et il est bien difficile, en l'absence des monuments eux-mêmes, c'est-à-dire des premières cartes avec noms de rois, de reines et de valets, il est bien difficile de savoir quels furent originairement ces noms dans les cartes qui remplacèrent les cartes allégoriques et les cartes à devises de Charles VII.

Le Père Menestrier, le Père Daniel, l'abbé Rive, Bullet, et la plupart des savants qui ont écrit des dissertations plus ou moins problématiques sur les cartes à jouer, sont tous partis d'un principe essentiellement faux : ils ont pensé que les figures du jeu de cartes avaient eu tout d'abord les noms qu'elles portent encore aujourd'hui; en conséquence, ils se sont mis l'esprit à la torture pour découvrir les raisons qui avaient fait appeler les quatre rois : *Charles, César, David, Alexandre;* les quatre reines : *Judith, Rachel, Pallas, Argine*, et les quatre valets : *Lahire, Hector, Ogier, Lancelot.*

Selon le Père Menestrier, les quatre rois représentaient les quatre Monarchies; les quatre reines, les quatre manières de régner, par la piété, la beauté, la sagesse et le droit de naissance; les quatre valets, les quatre principaux guerriers de l'antiquité, du moyen âge et des temps modernes.

Selon le Père Daniel, *Ogier* et *Lancelot* étaient deux preux de la Table Ronde et de la cour de Charlemagne, *Lahire* et *Hector* (de Galard), deux capitaines du règne de Charles VII; ce roi se trouvait lui-même, sous le nom de *David*, dans la société d'*Alexandre*, de *César* et de *Charlemagne;* aussi *Argine* (anagramme de *Regina*) ne pouvait-elle être que sa femme Marie d'Anjou. Cette interprétation amenait naturellement à reconnoître Isabeau de Bavière dans *Judith*, Agnès Sorel dans *Rachel*, et Jeanne d'Arc dans *Pallas*. Le Père Daniel avait soulevé un coin du voile de l'allégorie historique, qui se rattache à l'invention des cartes françaises.

Quant au sens des couleurs particulières à ces cartes, l'interprétation avait été non moins ingénieuse que satisfaisante, tous les interprètes s'accordant à voir dans le jeu de piquet une image de la guerre : le *trèfle* figurait les magasins de fourrage; le *pique* et le *carreau*, les magasins d'armes; le *cœur*, le courage des chefs et des soldats. On touchait à la véritable signification de ces couleurs, et Bullet s'en rapprocha encore davantage, en voyant les armes offensives dans le *trèfle* et le *pique*, les armes défensives dans le *cœur* et le *carreau :* ici, la targe et l'écu; là, l'épée et la lance.

Le Père Menestrier, si habile d'ailleurs dans la science des emblèmes, s'était singulièrement fourvoyé lorsqu'il avait pensé que le *cœur* emblématisait les gens d'Église ou de *chœur;* le *carreau*, les bourgeois ayant des salles carrelées dans leurs maisons; le *trèfle*, les laboureurs, et le *pique*, les gens de guerre. Il est clair que le Père Menestrier et ceux qui après lui ont recherché l'origine

des cartes françaises, ne s'étaient pas même préoccupés de recourir à l'examen et à la confrontation des anciennes cartes elles-mêmes.

Dans ces anciennes cartes, celles du moins que le hasard a permis de recueillir çà et là parmi de vieux débris de reliure ou de cartonnage, les figures ne portent pas de noms, ou bien leurs noms varient selon l'époque et selon le cartier. Il suffit de passer en revue la curieuse collection de cartes originales que possède le Cabinet des estampes, pour se convaincre que toutes les cartes françaises ont été constamment fabriquées d'après le type des cartes de Charles VII, et que les noms des figures se sont modifiés ou corrompus par l'ignorance ou le caprice des fabricants, en s'éloignant plus ou moins du modèle ou étalon primitif.

Les plus anciennes de ces cartes paraissent être celles de JEHAN VALAY ou J. VOLAY, qui fabriquait également des cartes françaises et des tarots ou cartes italiennes, sous Charles VIII ou Louis XII. On comprend que ces deux rois, dans leurs expéditions d'Italie, aient pris l'habitude de se servir des tarots et que la France ait adopté les cartes italiennes, tandis que l'Italie adoptait les cartes françaises. (« Da che in Italia si giuoca con le carte francesi, chiaritimi... cio che dinotano tra si fatte nazioni i cappari. » P. ARET., *Dial. del Giuoco*, etc., p. 94.) Les cartes de Jean Volay, tarots ou cartes de piquet, n'offrent pas d'autres noms que celui du cartier, sous les deux valets de *coupe* et de *bâton*, avec son monogramme sur les deux autres valets. De même que, dans le jeu oriental et italien, la *dame* est remplacée, dans la plupart des jeux de cartes de ce cartier fameux, par le *chevalier* armé de pied en cap sur son destrier. Un jeu de cartes du même J. Volay présente une particularité bizarre qui se rapporte évidemment aux *naïb* des Sarrasins : le valet de *trèfle* est un nègre aux cheveux crépus et nattés, tandis que les autres valets, armés de fer sous leur hoqueton, ressemblent à des lansquenets suisses ou allemands.

Les cartes de J. Goyrand (son nom est inscrit au bas de deux valets, et sur les deux autres se trouvent son écusson et son monogramme) peuvent appartenir au règne de Louis XII; les figures, à l'exception des valets, portent des noms, savoir : roi de *cœur, Charles;* roi de *carreau, Cezar;* roi de *trèfle, Artus;* roi de *pique, David*; reine de *cœur, Heleine;* reine de *carreau, Judic;* reine de *trèfle, Rachel;* reine de *pique, Persabée* (sic, pour *Bethsabée*).

Les cartes de Jan Hemav ou Emav, fabriquées à Épinal vers la même époque, ainsi que celles de Claude Astier, ne donnent aucuns noms aux figures; on lit seulement le nom et le monogramme du cartier sur les quatre valets. Dans les jeux de cartes de J. Emau, où l'on remarque divers écussons d'armoiries, les *as* sont placés sur des drapeaux; ce qui prouve que l'as a toujours représenté une enseigne de guerre.

Les cartes de R. Lecornu datent du commencement du règne de François Ier; il ne nous reste de ces cartes que le roi de *cœur, Charles;* le roi de *trèfle, Alexandre;* la reine de *cœur, Judic;* le valet de *cœur, Lahire;* le valet de *carreau, Hector de Trois* (sic), et le valet de *trèfle*, sans autre nom que celui du cartier, avec son écusson à la licorne emblématique et son monogramme. Ce valet a un *tablier* ou damier à la ceinture ; les deux rois portent des habits fleurdelisés; la reine de *cœur* tient un œillet.

Les cartes de Ch. Dubois sont évidemment du temps de la bataille de Pavie; on y sent l'influence des modes espagnoles et italiennes. Le nom du cartier est inscrit sous le valet de *pique,* qui ressemble à Charles-Quint lui-même. Les trois autres valets ont des noms étranges : cœur, *Prien Roman;* carreau, *Capita Fily;* trèfle, *Capitane Vallant*; les rois sont : *Jullius Cesar,* cœur; *Charles,* carreau; *Hector,* trèfle; *David,* pique; les reines : *Heleine,* cœur; *Lucresse,* carreau ; *Pentaxlee* (pour *Penthesilée*), trèfle, et *Beciabée* (sic, pour *Bethsabée*). Il faut encore citer, parmi les cartiers contemporains, Pierre Leroux, Julian Rosnet, etc.

D'autres cartes détachées de différents jeux anonymes, qui semblent avoir été fabriquées sous Henri II, se rapprochent davantage de nos cartes actuelles, quant aux noms des personnages. Un de ces jeux avait *Sezar* (sic) pour roi de *carreau*, et *David* pour roi de *pique; Rachel* pour reine de *carreau; Argine* pour reine de *trèfle*, et *Palas* (sic) pour reine de *pique; Hogier* pour valet de *pique*. Un autre jeu nous montre les mêmes noms attribués aux mêmes figures, et, de plus, *Judic*, reine de *cœur; Alexandre*, roi de *trèfle; Hector de Troy* (sic), valet de *carreau*, et *Lahire*, valet de *cœur*.

Au reste, sous Henri II et ses fils, on fabriquait à Paris autant de cartes italiennes que de cartes françaises, et les cartiers même étaient italiens. On possède un petit jeu de cartes en soie brochée, sans nom de personnages, exécuté par Gio. Panichi, probablement pour la cour de Catherine de Médicis. Le dos de ces cartes, comme celui de toutes les anciennes cartes, est *taroté*, c'est-à-dire couvert de ces pointillages en compartiments qui furent inventés pour empêcher les escrocs d'y faire des marques et de tricher au jeu.

Un autre cartier de la même époque s'appelait Borghigiani et fabriquait des cartes françaises, *tarotées* aussi par derrière, d'un type très-ancien pour les figures, qui sont sans noms.

Henri III, qui s'occupait moins des affaires de l'État que des modes de son temps, ne manqua pas d'opérer une révolution dans les cartes à jouer comme dans les habillements et les coiffures; c'est lui qui octroya les premiers statuts de la confrérie des cartiers. Les cartes de Vincent Goyrand, fabriquées suivant ces statuts vers 1581 ou 1584, représentent fidèlement les costumes qu'on portait alors : les rois ont la barbe en pointe, la collerette empesée, le chapeau de feutre à plume, les trousses bouffant autour des reins, les chausses collantes, le pourpoint tailladé, le manteau flottant; les reines ont les cheveux retroussés et

crêpés, le collet montant garni de dentelles, la robe à justaucorps et à vertugale ou *vertugarde;* les valets, le pourpoint boutonné et galonné, le haut-de-chausses large, et la livrée mi-partie de deux couleurs.

Ces valets sont désignés seulement par leur qualité de *valet de noblesse* (*pique*), *valet de pied* (*trèfle*), *valet de chasse* (*carreau*), *valet de cour* (*cœur*); les dames se nomment : *Pantasilée* (*pique*), *Clotilde* (*trèfle*), *Dido* (*carreau*), *Élisabeth* (*cœur*); les rois : *Constantin* (*pique*), *Clovis* (*trèfle*), *Auguste* (*carreau*) et *Salomon* (*cœur*). L'écusson du cartier est placé au bas du valet de *pique*.

Sous Henri IV, les cartes de R. Passerel ont changé de physionomie et de noms : ce sont les grands costumes et probablement les portraits de la cour du Louvre. Le roi de *cœur*, qui paraît être Henri IV en personne, ne porte pas de nom à cause de sa ressemblance avec le roi ; le roi de *carreau* s'appelle *Cirus*, le roi de *trèfle*, *Jules Cæsar*, et le roi de *pique*, *Ninus;* la reine de *cœur* est *Roxane;* celle de *carreau*, *Sémiramis;* celle de *trèfle*, *Pompéia;* et celle de *pique*, *Pentasilée;* le valet de *trèfle*, qui a le nom du cartier et tient un écu aux armes d'Autriche, sans préjudice des armes de France placées dans le champ, s'intitule *Hector*, et le valet de *pique*, *Renault*. On reconnaît, dans ces cartes dessinées et gravées très-habilement, l'influence de l'*Astrée* et des romans tendres et chevaleresques qui allaient donner naissance au fameux Carrousel de la place Royale et aux ballets du dix-septième siècle.

Après Henri IV, sous la régence de Marie de Médicis, sous Louis XIII, sous la régence d'Anne d'Autriche, sous Louis XIV, les cartes prennent toujours le caractère du temps, selon les caprices de la cour, suivant l'imaginative du cartier ; les noms des figures varient ainsi que leurs costumes, et les cartes italiennes et espagnoles disputent la vogue aux cartes françaises ; aussi la corporation des cartiers est-elle envahie par des fabricants étrangers.

On possède quelques figures d'un jeu de cartes de Pieter

Meferdi, dans lequel les noms français sont bizarrement italianisés : le roi de *cœur* est *Jules César*, le roi de *carreau*, *Carel;* le roi de *pique*, *David;* le roi de *trèfle*, *Hector;* la dame de *cœur*, *Hélène;* la dame de *carreau*, *Lucresi;* la dame de *pique*, *Barbera;* la dame de *trèfle*, *Penthamée;* le valet de *cœur*, *Siprin Roman*, le valet de *carreau*, *Capit. Melu;* les valets de *trèfle* et de *pique* ne portent que les noms du cartier qui exerçait à Paris vers la fin du seizième siècle.

Les cartiers espagnols et italiens, établis en France, fabriquaient beaucoup de tarots proprement dits; mais ils faisaient une concession à la politesse française, en remplaçant par des *dames* les *cavalli* ou *cavalieri* et les *caballeros* de leur jeu national; car les *dames* avaient été introduites dans les cartes par les Français, soit que l'ancien mot gaulois *dam*, qui signifiait *seigneur* (*Dame Diex*, Seigneur Dieu, disait-on au treizième siècle), ait produit une amphibologie en l'honneur du beau sexe, soit que la galanterie chevaleresque de la cour de Charles VII ait respecté les *Vertus* des *tarocchi :* la Force, la Justice, la Tempérance et la Foi, en leur donnant des noms de reines. Cardan, qui nous apprend que, de son temps, tous les jeux de cartes se composaient de cinquante-deux cartes, déclare positivement que la Reine avait pris dans le jeu français la place que le Cavalier occupait dans le jeu italien : *Galli Reginam, Itali Equitem habent.* (*Lib. de ludo Aleæ.*)

Les cartes françaises, c'est-à-dire aux couleurs de *cœur*, *carreau*, *trèfle* et *pique*, avec les quatre dames remplaçant les cavaliers, ne réussirent jamais à se nationaliser en Italie, et encore moins en Espagne.

L'Espagne avait reçu des Arabes et des Maures le *naïb* oriental, longtemps avant que ce jeu de cartes fût importé de Sarrasinie à Viterbe; mais les preuves écrites paraissent manquer pour constater l'existence des cartes chez les Arabes ou les Sarrasins d'Espagne, et l'abbé Rive, qui a cru les trouver en usage dans ce pays dès l'année 1330, s'est fondé sur la traduction française des *Epîtres dorées*

de Guevare, où le traducteur Guterry cite les cartes au nombre des jeux défendus dans les statuts de l'ordre de la Bande, établis en 1332 par le roi de Castille, Alfonse XI. Or il a été reconnu que le texte original de ces statuts ne parlait que des dés.

On ne peut donc invoquer qu'une tradition locale, qui fait remonter au treizième, et même au douzième siècle, l'apparition des cartes en Espagne. Du reste, il n'existe pas un seul échantillon d'anciennes cartes espagnoles peintes ou gravées, et l'on ne trouve aucune mention de ce jeu antérieure à un édit de Jean Ier, roi de Castille, qui l'interdit à ses sujets en 1387. Depuis cette époque, les cartes à jouer, *naypes,* sont fréquemment mentionnées parmi les jeux de hasard, dans les ordonnances des rois et les synodes des églises d'Espagne.

Ces cartes, ces *naypes,* que les Espagnols auraient fait connaître aux Italiens, selon le *Diccionario de la Lengua castellana* (Madr., 1733, 6 vol. in-f°.), et qui seraient ainsi la source des *naïbi,* conservent encore dans leur nom le cachet de leur origine orientale. C'est une fable étymologique assez mal imaginée, que celle qui attribue leur invention à un nommé *Nicolao Pepin,* et qui retrouve les initiales de ce prétendu inventeur dans le nom caractéristique de *naypes.* Seb. de Cobarruvias Orozco montre plus d'érudition et de critique, lorsqu'il donne aux *naypes* une étymologie arabe, dans son *Tesoro de la Lengua castellana. Naypes* et *naïbi* viennent également de *naïb,* et représentent également l'antique jeu du Vizir, inventé dans l'Inde, à l'imitation du jeu des échecs.

Les premières cartes espagnoles furent sans doute des tarots, comme les cartes italiennes, aux quatre couleurs d'*épée,* de *bâton,* de *coupe* et de *denier* (*dineros, copas, bastos* et *spadas*), avec les vingt-deux atouts ou cartes allégoriques, les quarante cartes numérales et les douze figures de *rois,* de *cavaliers* et de *valets.* On a prétendu que les *dineros, copas, bastos* et *spadas* représentaient les quatre

états qui composent la population : les marchands qui ont l'argent, les prêtres qui tiennent le calice, les *vilains* ou paysans qui manient le bâton, les nobles qui portent l'épée. Cette explication, pour être ingénieuse, n'a pas de fondement historique.

Les signes ou couleurs des cartes numérales ont été trouvés en Orient, et l'Espagne, ainsi que l'Italie, les adopta, sans savoir peut être que l'inventeur du jeu avait voulu y donner l'image de la guerre qui se fait avec de l'argent (*copas* et *dineros*) et par les armes (*bastos* et *spadas*). Les atouts ou cartes allégoriques, que Court de Gébelin a essayé d'expliquer à l'aide de la théogonie égyptienne, en les faisant remonter ainsi à l'époque des Pharaons, ne sont que des emblèmes très-intelligibles de la guerre elle-même : on y voit les *vertus* nécessaires au chef d'armée, les dieux et les déesses qu'il doit invoquer, le char de triomphe, la mort, le voyage de l'âme dans les sphères c'lestes, son jugement et son entrée dans l'autre vie. Quant aux *rois*, aux *cavaliers* et aux *valets* ou *écuyers*, ce sont eux qui se livrent bataille, en présence de ces enseignements figurés que le jeu offre à tous, *a tutti*, comme disent les Italiens pour désigner les cartes allégoriques des *tarocchi*.

Mais les Espagnols ne paraissent pas s'être préoccupés beaucoup du sens philosophique des cartes à jouer : ils 'en servirent comme d'instruments de jeu; ils les préférèrent même à toute autre récréation ; et, lorsque les compagnons de Christophe Colomb, qui venait de découvrir l'Amérique, formèrent un premier établissement dans l'île de Saint-Domingue, ils n'eurent rien de plus pressé que de fabriquer des cartes avec des feuilles d'arbre.

Les cartes à jouer avaient, sans doute, de bonne heure, passé d'Italie en Allemagne; mais, en s'avançant vers le nord, elles perdirent probablement leur caractère oriental et leur nom sarrasin. On ne trouve plus, en effet, dans la vieille langue allemande, trace étymologique des *naïb*,

naïbi, naypes et *naipe* : les cartes se nomment *briefe*, c'est-à-dire lettres, *epistolæ;* le jeu de cartes, *spiel briefe*, jeu de lettres; les premiers cartiers, *brief maler*, peintres de lettres. Les quatre couleurs des *briefe* ne furent donc ni italiennes ni françaises; elles s'appelèrent : *schellen* (grelots), *roth* (rouge), *grün* (vert) et *eicheln* (glands), et elles représentèrent les objets dont elles portaient les noms : *schellen* correspondant à *carreau, roth* à *cœur*, *grün* à *pique* et *eicheln* à *trèfle*.

Les Allemands, avec leur passion sérieuse pour le symbolisme, avaient compris la véritable signification du jeu de cartes, et, en y faisant des changements notables, ils s'attachèrent à lui conserver sa physionomie militaire, du moins primitivement. Les couleurs, chez eux, figuraient, dit-on, les triomphes ou les honneurs de la guerre, les couronnes de chêne et de lierre, les grelots ou sonnettes qui étaient l'insigne le plus éclatant de la noblesse germanique, et la pourpre, qui devenait la récompense des hommes de cœur.

Les Allemands se gardèrent bien d'admettre les *dames* dans la compagnie des *rois*, des *capitaines* (*ober*) et des *valets* ou bas-officiers (*unter*). L'as, nommé *daus*, était toujours le drapeau, quoique Charles Estienne ait pensé que le mot *as* venait de l'allemand *nars* et signifiait *sot*, ce qui lui semblait fort bien trouvé : « L'inventeur de ces chartes, dit-il, feit fort ingénieusement, quand il meist les *deniers* et les *bastons* (*trèfle* et *carreau*) en combat à l'encontre de *force* et *justice* (*pique* et *cœur*); mais encore méritoit-il plus de louange d'avoir en cedit jeu donné le plus honorable lieu au *sot*. » (*Paradoxes*.... Paris, 1553, in-8°.) Le nom de l'as, *daus* ou drapeau, dit assez que le jeu de cartes figurait une armée, et que les combinaisons de ce jeu rappelaient la guerre : aussi le plus ancien jeu de cartes, en Allemagne, fut-il le *lands knecht* ou *lansquenet*, nom qualificatif du soldat ou *soudoyer*, dès le quatorzième siècle; le *lansquenet* des cartes alle-

mandes pourrait bien être encore le *naïb*, ou lieutenant, des cartes orientales.

Cependant les Allemands ne tardèrent pas à faire subir aux cartes une foule de métamorphoses, dans lesquelles le caprice de l'inventeur et de l'artiste devint seul arbitre de la forme matérielle et des règles arithmétiques ou emblématiques du jeu.

Les peintres de cartes avaient bientôt cédé la place aux tailleurs de moules (*formschneider*) ou graveurs en bois qui les taillaient sur des planches en buis. La gravure en bois, inventée à la fin du quatorzième siècle, et peut être même auparavant, pour multiplier les images de saints, si longtemps renfermée dans quelques ateliers de la Hollande et de la haute Allemagne, s'empara bientôt de la fabrication des cartes à jouer, et ce fut probablement pour rivaliser avec la gravure ou taille de bois, que, vers le milieu du quinzième siècle, la gravure en taille-douce se mit aussi à faire des cartes.

Cette concurrence de l'art et des artistes produisit une variété singulière de cartes à jouer, que l'Allemagne peut opposer aux nôtres, toujours uniformes, du moins dans leurs couleurs et dans leur constitution générique. Les Allemands, sans être moins joueurs que les Français, les Italiens et les Espagnols, furent les premiers qui attribuèrent aux cartes à jouer une destination plus utile et qui les employèrent tour à tour à l'amusement des yeux et à l'éducation de l'esprit. On peut dire aussi que la fabrication des cartes à jouer fit faire de grands progrès à la gravure en bois et à la gravure sur cuivre, qui se répandirent par toute l'Europe dans le cours du quinzième siècle, soit que la gravure en bois fût sortie de Harlem, où Laurent Coster l'avait imaginée pour exécuter des tarots ou des images de saints, soit que la gravure sur cuivre ait été pratiquée d'abord à Nuremberg et à Cologne par le Maître de 1466, qui a commencé son œuvre en gravant un jeu de cartes.

Voilà pourquoi les critiques de l'Allemagne, les plus savants, ceux qui avaient surtout le mieux étudié l'histoire de la gravure, ont voulu soutenir que les cartes à jouer étaient nées en Allemagne, ainsi que la gravure elle-même. Quelques-uns ont fait remonter cette invention à l'année 1300; quelques autres, aux dernières années du quatorzième siècle. Le témoignage du *Jeu d'or* (*Das guldin spiel*) n'a pas plus d'importance, à cet égard, que celui d'un ouvrage écrit vers 1470; mais on trouve une date certaine dans l'ordonnance municipale de la ville d'Ulm, citée plus haut, qui défend en 1397 de jouer aux cartes. En outre, Heinecken rapporte à la même époque ce passage tiré du manuscrit d'une ancienne chronique de cette même ville ; « On envoya les cartes à jouer, en ballots, tant en Italie qu'en Sicile et autres endroits, par mer, pour les troquer contre des épiceries et autres marchandises. » Il faut remarquer que ce fait correspond à la requête des cartiers de Venise, en 1441, contre l'importation des cartes fabriquées à l'étranger et sans doute en Allemagne.

Le concile de Bamberg, en 1491, prohibait les jeux de cartes avec les jeux de hasard : *Ludosque taxillorum et chartarum et his similes, in locis publicis.* Ce jeu était également interdit par la Discipline des Vaudois, que ceux-ci présentèrent à Bucer et à Œcolampade en 1530, comme ayant été rédigée vers la fin du quatorzième siècle : « Ludi chartarum, taxillorum et in genus alia, unde infinita ac horrenda mala, peccataque in Deum tum etiam in proximum prosiliunt, deserantur. » Ces prohibitions successives furent peut-être les causes des changements radicaux que l'Allemagne scolastique et artistique fit subir aux cartes à jouer.

Les plus anciennes que l'on connaisse et qui se rapprochent davantage de l'ancien jeu italien sont celles que le docteur Stukeley découvrit en 1763 dans une vieille reliure de livre. Les originaux ont été malheureusement détruits ; mais les dessins, qui furent faits alors et pré-

sentés à la Société des antiquaires de Londres, ont été reproduits très-exactement dans le grand ouvrage de Singer.

Ces cartes étaient gravées en bois très-grossièrement et imprimées avec deux couleurs, vert et brun. Elles se composaient de quatre séries numérales, ayant pour marques *grelots*, *cœur* ou *rouge*, *lierre* ou *vert*, et *glands;* chaque série était accompagnée de trois figures : un roi, un chevalier et un valet. Ici, comme dans les jeux italiens et espagnols, le Chevalier remplaçait la Dame. Chaque valet avait un écusson d'armoiries, l'un avec une licorne, l'autre avec deux marteaux en sautoir, etc. Ces quatre valets représentaient moins le cartier que la maison noble dont ils portaient les armes; leurs types étaient tous différents, comme les types des valets de Noblesse, de Cour, de Chasse et de Pied, dans les cartes de Henri III. Le valet de *grelots* ressemblait à un fou, drapé dans son manteau ; le valet de *cœur*, à un héraut d'armes tenant sa masse levée ; le valet de *lierre*, à un baladin; le valet de *glands,* à un arbalétrier.

Au reste, ces cartes annonçaient l'enfance des arts du dessin, de la gravure et de l'impression. Elles n'étaient peintes que de vert et de brun, qui sont les deux couleurs allemandes, comme les deux couleurs françaises furent originairement pour les cartes à jouer : *inde* ou indigo et vermillon (Statuts des cartiers de 1581).

Après ces cartes gravées en bois et coloriées, viennent les cartes gravées sur cuivre par le Maître de 1466 et par ses émules anonymes. Le jeu de cartes du Maître de 1466, que Bartsch a décrit dans le tome XI du *Peintre-Graveur*, et que M. Duchesne a fait graver dans le recueil de *Jeux de cartes tarots et de cartes numérales*, publié par la Société des Bibliophiles français, n'existent que dans un petit nombre de collections d'estampes ; encore est-il toujours incomplet. Selon toute apparence, il devait se composer de soixante cartes : quarante numérales, divisées en cinq séries, et vingt figures, à raison de quatre par série.

Les figures sont : le roi, la dame, le chevalier et le valet. Les séries numérales ont huit cartes chacune, de deux à dix; les couleurs ou marques des séries offrent un choix très-bizarre d'hommes sauvages, de quadrupèdes féroces, ours et lions, de bêtes fauves, cerfs et daims, d'oiseaux de proie, et de fleurs diverses. Ce n'est plus là le jeu de la guerre, mais celui de la chasse : les couleurs sont empruntées à la vénerie, à la fauconnerie et à la vie des champs. Ces objets, groupés numériquement avec beaucoup d'adresse, ne présentent aucune confusion à l'œil, qui distingue de prime abord les nombres marqués. Quant aux figures, elles portent des costumes fantastiques, ornés de plumes et de fourrures. Le dessin de ces cartes, hautes de six pouces et larges de quatre, ne manque pas de style ni d'habileté; la gravure, en tailles droites et croisées, est fine et spirituelle.

Un autre jeu de cartes, non moins rare, du même temps, exécuté par Martin Schongauer ou par un graveur de son école, diffère du jeu précédent, par la forme, le nombre et le dessin des cartes, qui sont rondes et qui rappellent beaucoup les cartes persanes, peintes sur ivoire et chargées d'arabesques, de fleurs et d'oiseaux.

Ce jeu, dont quelques pièces seulement existent dans les cabinets d'Allemagne, doit se composer de cinquante-deux cartes, divisées en quatre séries numérales, de neuf cartes chacune (1 à 9), avec quatre figures par série : le roi, la dame, l'écuyer et le valet. Les couleurs ou marques sont le *lièvre*, le *perroquet*, l'*œillet* et la *colombine* ou *ancolie*. Les as, qui représentent chacun le type de la couleur, portent des devises philosophiques en latin; voici celle du *perroquet : Quidquid facimus venit ex alto;* voilà celle de l'*œillet : Fortuna opes auferre, non animum potest.* Les quatre figures du *perroquet* sont africaines; celles du *lièvre*, asiatiques ou turques; celles de l'*ancolie* et de l'*œillet* appartiennent à l'Europe, et symbolisent peut-être l'Allemagne et la France, d'autant plus

que le roi d'œillet a le sceptre et la couronne fleurdelisés. Rois et dames sont à cheval : les rois sur leurs destriers, les reines sur leurs haquenées; écuyers et valets ont tant d'analogie, qu'on a peine à les distinguer entre eux, puisqu'ils sont tous armés en guerre, à l'exception des valets d'*ancolie* et d'*œillet*.

En comparant les couleurs ou marques de ces cartes avec les couleurs ordinaires des cartes allemandes, on peut présumer que l'*ancolie* ou clochette tient la place de *grelots*; l'*œillet*, de *rouge* ou *cœur;* le *lièvre*, de *lierre* ou *vert*, et le *perroquet*, de *glands*. Le dessin et la gravure de ces cartes témoignent de la perfection de l'art, à cette époque reculée, que l'on regarde comme le berceau de la gravure au burin. Elles ont été copiées, au commencement du seizième siècle, par un orfèvre-graveur de Wesel, nommé Tielman, et ces copies, qui portent le monogramme T. W., sont reproduites, par erreur, comme des originaux, dans le recueil d'anciennes cartes à jouer, publié par la Société des Bibliophiles français.

Les couleurs des cartes allemandes, *grelots*, *cœur*, *lierre* et *glands*, sont plus respectées dans un jeu gravé en bois, vers 1511, avec les initiales F. C. Z., d'après les dessins d'un maître, qui pourrait être Albert Durer ou Cranach il se compose de trente-six cartes numérales, formant quatre séries de neuf cartes chacune (2 à 10), avec douze figures, roi, écuyer et valet dans chaque série. Les figures de *cœur* et de *grelots* ont l'air de caractériser l'Asie et l'Amérique; celles de *glands* et de *lierre* représentent l'Europe et surtout l'Allemagne. Mais chaque carte numérale offre un sujet allégorique différent; ou bien des ornements en arabesques du meilleur goût. Ici, la Folie, entre le huit de *grelots;* là, deux femmes qui se prennent aux cheveux, sous le trois de *grelots;* l'as ou l'enseigne est remplacé par le dix, marqué X sur un drapeau que déploie une femme; enfin, l'artiste a cherché partout à égayer les joueurs, en déguisant la monotonie des nombres.

Il semble, d'ailleurs, que les Allemands se soient constamment préoccupés de varier les jeux de cartes : ils ont adopté pour couleurs toute espèce d'objets animés ou inanimés, et jusqu'à des tampons ou des presses d'imprimerie. (Voy. l'ouvrage de Singer.) Les couleurs les plus usitées avaient pourtant un sens énigmatique qui convenait fort à l'esprit allemand : le *grelot* signifiait la folie ; le *gland*, l'agriculture ; le *cœur*, l'amour, et le *lierre*, la science. C'était là l'interprétation la plus naturelle. Selon d'autres interprètes, ces couleurs devaient s'entendre des quatre classes de la nation : les *grelots* représentant la noblesse ; le *cœur*, l'Église ; le *lierre*, la bourgeoisie, et le *gland*, le bas peuple. Quant aux figures, elles ne portaient presque jamais de noms propres, mais bien des devises en allemand ou en latin. Il y a pourtant un jeu de cartes, moitié allemandes, moitié françaises, avec des noms de dieux païens. On connaît diverses suites de cartes allemandes à cinq couleurs, de quatorze cartes chacune, entre autres celles des roses et des grenades.

Ces caprices de l'imagination germanique n'empêchaient pas l'usage des vrais tarots italiens, qui servaient de préférence aux joueurs exercés et qui se répandirent dès lors jusqu'aux extrémités de l'Europe.

Les Allemands eurent les premiers la singulière idée d'appliquer les cartes à l'instruction de la jeunesse, et de moraliser en quelque sorte un jeu de hasard, en lui faisant exprimer toutes les catégories de la science scolastique. Ce fut l'invention d'un cordelier, Thomas Murner, professeur de philosophie à Cracovie, et l'essai qu'il tenta, en 1507, eut un tel succès, que les imitations se multiplièrent à l'infini. Le livre de Murner, intitulé : *Chartiludium Logicæ seu Logica poetica vel memorativa cum jucundo picturarum exercitamento* (Cracoviæ, J. Haller, 1507, in-4, fig. s. b., prem. édit.), se compose de cinquante-deux cartes, divisées en seize couleurs qui correspondent à autant de traités ; il suffit d'en citer quelques-

unes : 1, *Enunciatio*, grelots ; 2, *Predicabile*, écrevisse ; 3, *Predicamentum*, poissons ; 4, *Syllogismus*, glands, etc. (Voy. l'art. MURNER, dans le *Dict. historique* de Prosper Marchand.) Chaque carte est surchargée de tant de symboles, que sa description ressemble au plus obscur logogriphe. Les Universités allemandes n'en eurent que plus d'empressement pour étudier les arcanes de la logique en jouant aux cartes.

Les cartes à jouer avaient passé rapidement d'un pays dans un autre; ainsi la Hollande pouvait disputer à l'Allemagne rhénane l'honneur de leur invention, c'est-à-dire de leur fabrication par les procédés nouveaux de la gravure et de l'impression. Suivant l'opinion de quelques savants, Laurent Coster, de Harlem, n'aurait été dans l'origine qu'un tailleur d'images et de moules, un peintre cartier, avant de devenir un imprimeur de livres. Les noms des cartes, en flamand et en hollandais, *kaart speelkaarten* et *kort spil-kort*, n'ont aucun rapport de famille avec les *naïbi* italiens et les *naypes* espagnols, mais bien avec les *kaarten speelkart* allemands ; d'où l'on peut conclure que la Hollande et l'Allemagne ont, presque en même temps, gravé et imprimé des cartes.

Quant à l'Angleterre, elle a sans doute reçu de bonne heure des cartes à jouer, par l'entremise du commerce qu'elle faisait avec les villes anséatiques et néerlandaises ; mais elle n'en a pas fabriqué avant la fin du seizième siècle, puisque, sous le règne d'Élisabeth, le gouvernement s'était réservé le monopole des cartes à jouer qu'on importait de l'étranger. (*Naval hist. of Great Britain*. Lond., 1779, in-8.) Les Anglais, en adoptant le jeu de cartes allemand, français, italien ou espagnol, avaient donné au *valet* le surnom de *knave*, fripon, que les Espagnols nommaient *soto*, les Italiens, *fante*, et les Allemands, *knecht*.

Ainsi les cartes à jouer, venues de l'Inde ou de l'Arabie en Europe, vers 1370, avaient en peu d'années couru du

Midi au Nord, et ceux qui les accueillaient avec empressement, sous l'influence de la passion du jeu, ne soupçonnaient pas que ce nouveau jeu renfermait en lui le germe des deux plus belles inventions de l'esprit humain : les cartes à jouer circulèrent longtemps sans doute par le monde, avant que la voix publique eût proclamé la découverte à peu près simultanée de la gravure et de l'imprimerie.

BIBLIOGRAPHIE

Franc. Marcolini. Le ingeniose sorti, intitulate Giardino de pensieri. *Venetia, Fr. Marcolini da Forli*, 1540, in-fol., fig. en bois de Jos. Porta Garfagnino.

Les figures de ce livre de cartomancie offrent les Cartes à jouer en usage à cette époque.

P. Aretino. Dialogo nel quale si parla del giuoco, con moralita piacevole. *Vineg., l'Imperador*, 1545, in-12.

Ce Dialogue, réimprimé la même année sous le titre : *le Carte parlanti*, avec une épître dédicatoire au prince de Salerne, a reparu dans la troisième partie des *Ragionamenti*, édit, de 1589, citée ci-après; ce qui fait que beaucoup de bibliographes ont cru que l'Arétin avait composé plusieurs ouvrages différents sur les Cartes. Ce même dialogue, *le Carte parlanti*, a été encore réimprimé à Venise, 1650, p. in-8, sous le nom de *Partenio Etiro*, pseudonyme académique de l'Arétin.

— La terza et ultima parte de Ragionamenti del divino Pietro Aretino, nela quale si contengono due ragionamenti, cioe de le Corti e del giuoco de le Carte. *S. L.*, 1589, in-8.

Le dialogue sur les Cartes à jouer n'a jamais été traduit en français.

Satire contre les joueurs de Cartes (en vers allemands). *Strasbourg, J. Kammer Lander*, 1543, pet. in-4, fig. en bois.

(Girolo Bergagli.) Dialogo de' giuochi che nelle vegghie Sanesi si usano di fare, del Materiale Intronato. *Siena*, *Luca Bonetti*, 1572, in-4.

Lambert Daneau. Deux traictez nouveaux très-utiles pour ce temps, le premier touchant les sorciers, le deuxième contient une brieve remonstrance sur les jeux de Cartes et de dez. *Paris*, *J. Baumet*, 1579, petit in-8.

Jean Gosselin. La signification de l'ancien jeu des Chartes pythagoriques. *Paris*, 1582, in-8.

Giuochi di Carte bellissimi, di regola e di memoria, e con secreti particolari, compositi e dati in luce per il Cartaginese. *Verona*, *Francesco delle Donne*, 1597, in-12, fig.

La mort aux pipeurs, où sont contenues toutes les tromperies et piperies du jeu, et le moyen de les éviter. *Paris*, *Dan. Guillemot*, 1608, in-12.

Le P. C. F. Menestrier. Bibliothèque curieuse et instructive de divers ouvrages anciens et modernes. *Trévoux*, 1704, 2 vol. in-12, fig.

On trouve, dans le t. II, p. 174 et suiv., une dissertation sur les Cartes à jouer. Cette dissertation et celle du P. Daniel ont été réimprimées dans le t. X de la Collection de Dissertations et Mémoires relatifs à l'histoire de France. *Paris*, *Dentu*, 1826-42, 20 vol, in-8.

Le P. Daniel. Mémoire sur l'origine du jeu de piquet, trouvé dans l'histoire de France sous le règne de Charles VII. Voy. cette dissertation, au mois de mai 1720, page 935-68 des *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*. (*Trévoux*, 1701-1767, 265 vol. in-12.)

Beneton de Moranges de Peyrins. Dissertation sur les jeux de hasard. Voyez le *Mercure de France*, septembre 1738.

Istruzioni necessarie per chi volesse imparare il giuoco dilettevole delli Tarocchini di Bologna. *Bologna*, 1754, in-12.

(L'abbé Bullet.) Recherches historiques sur les Cartes à jouer, avec des notes critiques et intéressantes. *Lyon*, 1757, p. in-8.

Explication morale du jeu de Cartes, anecdotes curieuses de Louis Bras-de-Fer. *Bruxelles*, 1768, in-12.

Le baron de Heinecken. Idée générale d'une collection complète d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure

et sur les premiers livres à images. *Leipsic* et *Vienne*, 1771, in-8, fig.

Il traite des Cartes à jouer, p. 237-46.

L'abbé Bettinelli. Il giuoco delle Carte, poemetto, con annotazionni. *Cremona*, 1775, in-8.

Les notes contiennent des renseignements curieux sur les anciennes Cartes italiennes.

L'abbé Rive. Étrennes aux joueurs, ou éclaircissements historiques et critiques sur l'invention des Cartes à jouer. *Paris*, 1780, in-12 de 48 p.

Cette dissertation est extraite de la *Notice de deux Mss. de la bibl. du duc de la Vallière; l'un a pour titre : le Roman d'Artus...* (Paris, 1779, in-4.) Elle a été réimprimée à la suite de l'ouvrage de Singer.

J. G. I. Breitkopf. Versuch den Usprung der Spielkarten, die Einfuerung des Leinenpapieres und den Anfang der Holzschneidekunst in Europa zu erforschen, etc. *Leipsic*, 1784-1801, 2 vol. in-4, fig.

Court de Gébelin. Du jeu de Tarots, où l'on traite de son origine, où l'on explique ses allégories, où l'on fait voir qu'il est la source de nos Cartes modernes, etc. Voy. cette dissertation au t. I, p. 365-94, du *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne, considéré dans son génie allégorique...* (*Paris*, 1779-82, 9 vol. in-4, fig.)

Pietro Zani. Materiali per servire alla storia dell' origine e de progressi dell' incisione in rame e in legno. *Parma*, 1802, grand in-8, fig.

— Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle-Arti. *Parma, typogr. ducale*, 1819-28, 29 vol. in-8.

Il est souvent question des Cartes à jouer dans les dix derniers volumes de ce grand ouvrage, où le précédent essai se trouve refondu en partie.

Bartsch. Le Peintre-Graveur. *Vienne*, 1803-21, 21 vol. in-8, fig.

Il y a différentes descriptions d'anciennes Cartes à jouer, t. X, p. 70-120, et t. XIII, d. 120-38.

(Henri Jansen.) Essai sur l'origine de la gravure en bois et en taille-douce, et sur la connaissance des estampes des quinzième et seizième siècles, où il est parlé aussi de l'origine des Cartes à jouer. *Paris*, 1808, 2 vol. in-8, fig.

Durand. Aperçu du jeu des Tarots, ou jeu de la vie, ou jeu de l'année, etc. *Metz*, 1815, in-12.

Cet ouvrage, qui n'est pas cité dans la *Bibl. de la France*, doit être le même que celui dont M. Brunet donne ainsi le titre dans la table méthodique du *Manuel* : *De l'origine de nos Cartes à jouer Metz*, 1813, in-12.

Sam. Weller Singer. Researches into the history of playing Cards, with illustrations of the origin of printing and engraving of wood. *London*, 1816, in-4, fig.

G. Bern. Depping. Notice sur l'histoire des Cartes, à l'occasion des Recherches de Singer. *Paris*, 1819, in-8. Extr. de la *Revue encyclopédique*.

Gabr. Peignot. Recherches historiques et littéraires sur les danses des morts et sur l'origine des Cartes à jouer. *Dijon*, 1826, in-8, fig.

P. L. Jacob (Paul Lacroix), bibliophile. Origine des Cartes à jouer. *Paris*, 1835, in-8 de 16 p.

Publié d'abord dans le *Dictionnaire de la Conversation*, et ensuite dans un ouvrage de l'auteur, intitulé : *Mon Grand Fauteuil*, t. I, p. 147-160.

Jos. Rey. Origine françoise de la boussole et des Cartes à jouer. *Paris*, 1836, in-8 de 24 p.

Duchesne aîné. Observations sur les Cartes à jouer. Voy. ce mémoire, p. 172-213 de l'Annuaire historique pour l'année 1837, publié par la Société de l'histoire de France. *Paris*, 1836, in-12.

(Duchesne aîné.) Jeux de Cartes, tarots et Cartes numérales, du quatorzième au dix-huitième siècle, représentés en cent planches d'après les originaux, avec un précis historique et explicatif, publié par la Société des Bibliophiles français. *Paris*, 1844, gr. in-4, contenant 100 planches en noir et en couleurs.

Le Précis historique n'est autre qu'un extrait du mémoire, cité ci-dessus, auquel on a ajouté deux longues notes, l'une de M. Leber, et l'autre de M. Jérôme Pichon, avec une table bibliographique et raisonnée des ouvrages relatifs aux Cartes à jouer.

C. Leber. Études historiques sur les Cartes à jouer, principalement sur les Cartes françaises, où l'on examine quelques opinions publiées en France sur ce sujet. Voy. cette dissertation au t. VI, p. 256-384, de la nouv. série des *Mémoires et dissertations sur les antiquités nationales et étrangères*, publiés par la Société des Antiquaires de France. *Paris*, 1842, in-8.

Chatto. Facts and speculations of the origin and history of playing Cards. *London*, in-8, fig.

Paul Boiteau. Les Cartes à jouer et la cartomancie. *Paris*, 1854, in-12, fig.

Merlin. Les Cartes à jouer. Voy. cette notice dans la *Revue universelle des arts*, mai 1857.

(Rapports du Jury de l'Exposition universelle de 1855.)

Le baron de Reiffenberg. Sur d'anciennes Cartes à jouer, avec une planche. Voy. cette notice au t. XIV des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*.

And. Pottier. Sur une ancienne forme à imprimer des Cartes à jouer. Voy. cette notice dans la *Revue de Rouen et de la Normandie*, juin 1846.

C. Leber. Catalogue des livres imprimés, manuscrits, estampes, dessins et Cartes à jouer, composant la bibliothèque de M. C. Leber, avec des notes. *Paris*, 1839, 3 vol. in-8, fig.

La collection d'anciennes Cartes à jouer, formée par M. Leber, n'est pas moins curieuse que celle qui existe à la Bibliothèque du Roi; elle appartient aujourd'hui à la Bibliothèque de la ville de Rouen. Voy. p. 205 208 et 235-248. t. I du Catalogue.

Voy. encore, sur les Cartes à jouer, le *Traité hist. et prat. de la gravure en bois*, par J. M. Papillon; les *Memorie spettanti alla storia della calcographia*, par Leop. Cicognara; le *Dict. des Beaux-Arts*, par Millin, article Cartes; la dissertation de Gough, dans l'*Archæologia*, t. VIII, p. 152 et suiv.; la *Dissert. sur l'orig. et les progrès de la gravure sur bois*, par Fournier, etc.

ORIGINES

DE L'IMPRIMERIE

Plus de quinze villes ont revendiqué l'honneur d'avoir vu naître l'Imprimerie, et les écrivains qui se sont appliqués à rechercher l'origine de cette invention admirable, loin de se mettre d'accord sur un seul point de la question, n'ont fait que l'embrouiller en s'efforçant de l'éclaircir.

Aujourd'hui cependant, après plusieurs siècles de controverses savantes et passionnées, il ne reste, de tant de systèmes contradictoires, que trois systèmes en présence, avec trois noms de villes, quatre noms d'inventeurs, et trois dates différentes : les trois villes sont Harlem, Strasbourg et Mayence; les quatre inventeurs, Laurent Coster, Gutemberg, Faust et Schoiffer ; les trois dates, 1420, 1440, 1450.

A notre avis, ces trois systèmes que l'on prétend exclure l'un par l'autre doivent se fondre en un et se combiner chronologiquement, de manière à représenter les trois époques principales de la découverte de l'Imprimerie.

On peut dire que l'Imprimerie existait en germe parmi les connaissances et les usages de l'antiquité. Les inscriptions gravées en creux ou en relief sur pierre, sur bois ou sur métal, servaient souvent à reproduire des empreintes avec une matière malléable, comme la terre grasse, la cire, etc. : les médecins oculistes marquaient ainsi leurs onguents; les boulangers, leurs pains; les briquetiers et les potiers, leurs vases et leurs briques. On avait des sceaux et des cachets portant des légendes tracées à rebours, qu'on imprimait positivement sur le papyrus et le vélin, avec de la cire, ou de l'encre, ou de la couleur. On montre encore, dans les musées, des plaques de cuivre ou de bois de cèdre, chargées de caractères sculptés ou découpés, lesquelles semblent avoir été faites pour l'impression et qui ressemblent aux planches xylographiques du quinzième siècle.

Ce n'est pas tout; le procédé de l'Imprimerie en types mobiles se trouve presque décrit dans un passage de Cicéron, qui réfute en ces termes la doctrine d'Épicure sur les atomes créateurs du monde : « Pourquoi ne pas croire aussi qu'en jetant pêle-mêle d'innombrables formes des vingt et une lettres de l'alphabet (*formæ litterarum*), soit en or, soit en toute autre matière, on puisse imprimer avec ces lettres sur la terre (*ex his in terram excussis*) les *Annales* d'Ennius? » Ces formes de lettres, ces alphabets mobiles, l'Antiquité les possédait sculptés en buis ou en ivoire; mais elle ne les employait que pour apprendre à lire aux enfants. Quintilien, dans ses *Institutions oratoires*, approuve cette méthode (*eburneas etiam litterarum formas in lusum afferre*), et saint Jérôme, au cinquième siècle, recommande, dans ses Épîtres, ce jeu amusant et instructif à la fois, en invitant une mère, qui s'en sert pour l'éducation de sa fille, à brouiller l'ordre alphabétique de ces lettres mobiles, afin que l'enfant s'exerce à le rétablir et à les reconnaître.

Il n'eût fallu qu'un heureux hasard pour faire sortir

de ce jeu d'enfant, quinze siècles plus tôt, l'art typographique, qui fut seulement contemporain de la gravure et de l'impression.

« L'impression une fois découverte, dit M. le comte Léon de Laborde, une fois qu'elle était appliquée à la gravure en relief, donnait naissance à l'Imprimerie, qui ne formait plus qu'un perfectionnement, auquel une progression naturelle et rapide de tentatives et d'efforts devait forcément conduire. » M. de Laborde, qui le premier a porté la lumière dans les ténèbres des commencements de l'Imprimerie, dit ailleurs : « C'est à Harlem qu'eurent lieu tous les perfectionnements successifs d'une invention naissante, livres xylographiques, association de types mobiles de bois aux figures gravées, petits livres populaires sur types mobiles de bois, essais de fonte, etc.; premiers pas qui devaient mener à de plus grandes entreprises et qui suffirent pour donner à Strasbourg et à Mayence le courage de les exécuter. »

Dès la fin du quatorzième siècle, la Hollande avait découvert la gravure en bois et par conséquent l'impression tabellaire, que la Chine connaissait déjà trois ou quatre cents ans avant l'ère moderne. On ne saurait donc dire si le premier graveur et le premier imprimeur se sont inspirés d'un livre chinois, rapporté à Harlem par quelque marchand ou navigateur hollandais. Ce ne fut peut-être qu'un jeu de cartes chinoises, qui révéla aux cartiers et aux imagiers de l'industrieuse Néerlande un procédé moins coûteux et plus expéditif, pour fabriquer des cartes à jouer et des images de sainteté, coloriées, qu'elle fournissait à toute l'Europe, et que l'Allemagne ne suffisait pas à multiplier selon les besoins de sa propre consommation.

Les cartes à jouer et les images peintes de ces premiers temps ont presque toutes disparu; on a retrouvé pourtant, dans quelques manuscrits hollandais de la fin du quatorzième siècle, notamment dans des ouvrages de piété

et dans les livres d'Heures, certaines gravures en bois, d'un dessin naïf et bizarre, grossièrement exécutées au canif, tirées avec une encre grise et rehaussées de couleurs à teintes plates : ces vieilles gravures, collées dans des encadrements imprimés à la brosse en noir ou en couleurs au moyen d'un moule découpé, étaient là pour simuler des miniatures faites à la plume et au pinceau. Telle fut sans doute l'origine de la xylographie, qui commença du jour où l'on grava une légende sur une estampe en bois; cette légende s'étendit de quelques mots à quelques lignes et forma bientôt une page; cette page ne tarda pas à devenir un volume.

« Le premier livre qui fut imprimé, lit-on dans le *Secunda Scaligerana*, fut un bréviaire ou *Manuale :* on eust dit qu'il estoit escrit à la main (madame la fille du comte de Lodron, grand'mère de M. de l'Escale, l'avoit : une levrette le rongea; de quoy Jules César Scaliger estoit bien fasché), parce que les lettres estoient conjointes les unes aux autres et avoient esté imprimées sur un ais de bois, où les lettres estoient gravées, tellement que l'ais ne pouvoit servir qu'à ce livre et non à d'autres, comme depuis on a trouvé de mettre les lettres à part. » Joseph Scaliger dit ici que l'Imprimerie fut inventée à Harlem; il avait dit, ailleurs, que ce fut à Dordrecht : « On gravoit sur des tables, et les lettres estoient liées ensemble. Ma grand'mère avoit un pseautier de cette impression, et la couverture estoit espaisse de deux doigts : au dedans de cette couverture estoit une petite armoire où il y avoit un crucifix d'argent, et au derrière du crucifix : *Berenica Lodronia de la Scal.* »

On n'a pas retrouvé, il est vrai, ce psautier ou ce bréviaire, qu'il ne serait pas impossible de reconnaître dans l'*Horarium*, composé de huit pages de petit format, imprimées des deux côtés avec des caractères semblables à l'ancienne écriture hollandaise, exemplaire unique, découvert en 1740 par l'imprimeur de Harlem, Jean Ens-

chedé, dans la couverture d'un manuscrit hollandais du quinzième siècle.

Voici, sur la découverte de l'Imprimerie à Harlem, un extrait du fameux récit que fait Adrien Junius dans son ouvrage latin, intitulé *Batavia*, écrit en 1572 et publié seulement après sa mort en 1588 :

« Je vais donc raconter ce que m'ont appris des hommes respectables par leur âge, par les fonctions publiques dont ils sont revêtus, par la confiance et le crédit qu'ils méritent, et ce qu'ils avaient appris eux-mêmes, par tradition de leurs ancêtres. Il y a plus de cent trente-deux ans (vers 1442), demeurait à Harlem, dans une grande et somptueuse maison que l'on voit encore sur la place, à côté du Palais Royal, Laurent Jean (Janssoen), surnommé Coster ou gouverneur, car il possédait cette charge lucrative et honorable, par héritage de famille.

« Un jour (vers 1420), en se promenant dans un bois voisin de la ville (comme font, après le repas ou les jours de fête, les citoyens qui ont du loisir), il se mit à tailler des écorces de hêtre, en forme de lettres, avec lesquelles il traça, sur du papier, en les imprimant l'une après l'autre en sens inverse, un modèle composé de plusieurs lignes, pour l'instruction de ses petits-fils. Encouragé par ce succès, son génie prit un plus grand essor : et d'abord, de concert avec son gendre Thomas Pierre (lequel, par parenthèse, a laissé quatre enfants qui furent tous revêtus de la dignité cousulaire), il inventa une espèce d'encre plus visqueuse et plus tenace que celle qu'on emploie pour écrire, et il imprima ainsi des images auxquelles il avait ajouté ses caractères en bois.

« J'ai vu moi-même plusieurs exemplaires de cet essai d'impression non opisthographe, c'est-à-dire faite d'un seul côté du papier. C'est un livre écrit en langage vulgaire par un auteur anonyme, portant pour titre *Speculum nostræ salutis*. Dans ces exemplaires, ce qui dénotait l'enfance de l'art, les feuillets étaient collés l'un à l'autre,

de manière que les pages blanches ne produisissent pas une disparate.

« Plus tard, Laurent Coster changea ses types de bois en types de plomb, puis ceux-ci en types d'étain, parce que cette matière est à la fois plus solide et plus durable. On voit encore aujourd'hui, dans la maison même que Laurent habitait et que son arrière-petit-fils Gérard Thomas, mort vieux il y a peu d'années, habita depuis, deux grands vases qui furent fabriqués avec les restes de ces caractères d'étain.

La nouvelle invention de Laurent, favorisée par les hommes studieux, attira de toutes parts un immense concours d'acheteurs. L'amour de l'art s'en accrut, les travaux de l'atelier s'accrurent aussi, et Laurent dut adjoindre des ouvriers à sa famille, qui ne suffisait plus pour l'aider dans ses opérations. Entre ces ouvriers, il y avait un certain Jean, que je soupçonne n'être autre que Faust (nom de fâcheux augure !) qui fut traître et fatal à son maître. Initié sous le sceau du serment à tous les secrets de l'Imprimerie, lorsqu'il se croit assez habile dans la fonte des caractères, dans leur assemblage et dans les autres procédés du métier, ce Jean profite de la nuit de Noël, pendant que tout le monde est à l'église, pour dévaliser l'atelier de son patron et pour emporter les ustensiles typographiques. Il s'enfuit avec son butin à Amsterdam; de là il passe à Cologne, et il va s'établir ensuite à Mayence, comme en un lieu d'asile, où il fonde un atelier d'imprimeur. Dans le courant de cette année 1442, il imprima, avec les mêmes caractères dont Laurent s'était servi à Harlem, *Alexandri Galli Doctrinale*, grammaire alors en usage, et *Petri Hispani Tractatus.* »

Tel est le récit, un peu tardif, il est vrai, qu'Adrien Junius nous a laissé sur la découverte de l'Imprimerie en Hollande. Il invoquait, à l'époque où il écrivait, le témoignage des vieillards de Harlem, qui lui avaient transmis ces faits, tels qu'il les tenaient d'une tradition générale-

ment acceptée de son temps. Il citait aussi, à l'appui de cette tradition, les déclarations formelles de son précepteur Nicolas Gallius, qui lui avait raconté, dans son enfance, qu'un certain Cornelis, relieur de livres, vieillard presque octogénaire, rappelait souvent le vol insigne fait à son maître Laurent Janssoen, et pleurait de rage en pensant qu'on disputait au véritable inventeur la gloire de sa belle invention. Junius citait encore l'attestation de Quirinus Talesius, son contemporain, qui avait entendu les mêmes allégations de la bouche même du vieux relieur Cornelis.

On comprend que le récit de Junius ait rencontré tout d'abord autant d'incrédules que de lecteurs. Partout, excepté en Hollande, on le traita de fable et l'on regarda même le héros de cette fable comme un être imaginaire, qui n'avait jamais existé. Les droits de Mayence à la découverte de l'Imprimerie n'étaient, ne semblaient pouvoir être sérieusement balancés que par les droits de Strasbourg ; les trois noms de Gutemberg, de Faust et de Schoiffer étaient déjà consacrés par la reconnaissance du monde entier ; il y avait plus d'un siècle enfin qu'une opinion, contraire aux prétentions nouvelles de la Hollande, s'était enracinée dans les esprits et paraissait reposer sur des preuves authentiques, telles que les souscriptions des premiers livres imprimés par Faust et Schoiffer, à Mayence.

Mais bientôt la critique s'empara de la question, discuta le récit de Junius, examina ce fameux *Speculum* que personne n'avait encore signalé, démontra l'existence de Laurent Coster, rechercha les impressions qu'on pouvait lui attribuer et opposa victorieusement au témoignage de l'abbé Jean Tritheim, qui avait parlé de l'origine de l'Imprimerie d'après les renseignements fournis par Pierre Schoiffer lui-même, le témoignage plus désintéressé du chroniqueur anonyme de Cologne, qui avait appris d'Ulric Zell, un des ouvriers de Gutemberg et le premier imprimeur de Cologne en 1465, cette importante particularité :

« Quoique l'art typographique ait été trouvé à Mayence, dit-il, cependant la première ébauche (*præfiguratio*) de cet art fut inventée en Hollande, et c'est d'après les *Donats*, qui, bien avant ce temps-là, s'imprimaient dans ce pays ; c'est d'après eux et à cause d'eux (*ab illis atque ex illis*) que ledit art prit commencement, sous les auspices de Gutemberg. »

Si Gutemberg imita les *Donats*, que l'on imprimait en Hollande, avant le temps où il imprima lui-même à Mayence, Gutemberg ne fut donc pas l'inventeur de l'Imprimerie ? Si les *Donats* s'imprimaient en Hollande, avant l'époque des premières impressions de Mayence, cette ville n'est donc pas le berceau de l'Imprimerie ?

C'est en 1450 que Gutemberg commença d'imprimer à Mayence : *Anno Domini* 1450, *qui jubilæus erat, cœptum est imprimi*, dit la Chronique anonyme de Cologne ; mais dès 1436, il avait essayé d'imprimer à Strasbourg, et, avant ses premiers essais, on imprimait en Hollande, à Harlem et à Dordrecht, des *Speculum* et des *Donats*.

On connaît quatre éditions, deux latines et deux hollandaises, du *Speculum*, que Junius fait sortir des presses de Laurent Coster. Ces quatre éditions différentes, imprimées avec les mêmes figures en bois et avec les mêmes caractères mobiles (en bois selon les uns, en fonte selon les autres), ont un égal cachet d'ancienneté. Il suffit de les voir pour juger d'un seul coup d'œil qu'elles sont bien antérieures aux magnifiques impressions de Mayence et qu'elles ont été faites avec toute la grossièreté et l'inexpérience d'un art nouveau. Ce sont, à proprement parler, des recueils de gravures dans lesquels le texte n'est qu'accessoire ; et pourtant, ce texte étant imprimé en caratères mobiles, on ne peut douter que l'impression xylographique n'ait précédé cette ingénieuse tentative de la vraie typographie. Les *Donats* sont donc évidemment les précurseurs des *Speculum*.

Ceux-ci, de format petit in-folio, se composent de

soixante-trois feuillets pour l'édition latine et de soixante-deux feuillets pour l'édition hollandaise, imprimés d'un seul côté du papier et formant cinq cahiers : le premier, de quatre ou cinq feuillets ; les trois suivants, de quatorze, et le dernier, de seize. Les quatre ou cinq feuillets du premier cahier contiennent la préface, imprimée à longues lignes ; les cinquante-huit autres feuillets forment le corps de l'ouvrage, imprimé sur deux colonnes, avec une gravure en bois, à deux compartiments, en tête de chaque feuillet. Ces gravures, dont le dessin et l'exécution sont très-remarquables, portent des textes latins gravés sur les mêmes planches que les figures dont ils indiquent le sujet : le tirage des gravures a été fait à part, avec de de l'encre grise et pâle, tandis que le corps de l'ouvrage est imprimé avec de l'encre fort noire.

On pourrait à peine distinguer entre elles les deux éditions latines, de même que les deux éditions hollandaises, si une édition hollandaise ne présentait deux pages imprimées avec un caractère différent, plus petit et plus serré, et si une édition latine n'offrait le singulier mélange de vingt feuillets xylographiques. Ce sont là deux particularités très-significatives, devant lesquelles les bibliographes sont restés confondus ou incertains. Comment expliquer, en effet, la présence de vingt feuillets xylographiques dans une édition imprimée en caractères mobiles ? Comment se rendre compte de l'intercalation de ces deux pages imprimées avec un caractère étranger à celui avec lequel est imprimé le corps de l'ouvrage ? Il n'y a pas à objecter que ce sont des particularités qu'on remarque dans quelques exemplaires seulement tous les exemplaires connus des deux éditions latine et hollandaise offrent les mêmes disparates : ici, le mélange de la xylographie et de la typographie ; là, la réunion de deux types mobiles, différents l'un de l'autre.

Si l'on s'en réfère à la tradition qui fait la base du récit de Junius, l'ouvrier infidèle, qui déroba les outils de

l'atelier de Laurent Coster, se serait contenté d'enlever quelques formes du *Speculum* qu'on allait mettre sous presse. Les caractères employés dans vingt ou vingt-deux pages suffisaient non-seulement pour servir de modèles à une contrefaçon, mais encore pour exécuter une impression de peu d'étendue, telle que le *Doctrinale Alexandri Galli* et les *Tractatus Petri Hispani.*

Il est probable que l'édition latine et l'édition hollandaise du *Speculum* étaient toutes deux entièrement composées, mises en page et préparées pour le tirage du texte, lorsque le voleur prit au hasard les vingt-deux formes qu'il se promettait d'utiliser, soit pour contrefaire le *Speculum*, soit pour imprimer d'autres livres du même genre. Si ces formes étaient en caractères de fonte, elles ne pesaient guère plus de quatre-vingts livres ; si elles étaient en caractères de bois, elles n'avaient pas le quart de ce poids : en y ajoutant les composteurs, les pinces, les galées et les outils indispensables de l'Imprimerie naissante, on ne trouvera pas que ce butin fût au-dessus des forces du voleur, qui l'emportait sur ses épaules.

Quant aux presses, le voleur n'en avait que faire : il pouvait partout en acheter une aux artisans qui fabriquaient des presses pour le foulage des étoffes et des draps. L'usage de la presse à vis était à peu près général dans plusieurs industries ; mais il est probable que les premières impressions ne furent pas tirées à la presse : le tirage des livres devait se faire au frotton et à la main, comme se faisait le tirage des cartes à jouer et des estampes.

Le vol de l'ouvrier de Coster n'a donc rien d'impossible ni même d'invraisemblable. Il resterait à découvrir quel fut ce Jean qui s'appropria le secret de l'Imprimerie en le transportant de Harlem à Mayence. Serait-ce Jean Faust ou Fust, comme le soupçonnait Adrien Junius ? Serait-ce Jean Gutemberg, comme l'ont prétendu Scriverius et plusieurs écrivains hollandais? Serait-ce enfin Jean Gaensfleisch *l'ancien*, parent de Gutemberg, comme l'ont pensé,

d'après un passage très-explicite de Joseph Wimpfeling, les derniers défenseurs du récit de Junius et de la tradition de Harlem?

Que les éditions latines et hollandaises du *Speculum* aient été imprimées en Hollande, c'est un fait qui ne peut pas même être contesté, depuis la savante notice que M. J. Marie Guichard a consacré à l'examen de ces éditions; mais il n'est pas permis d'adopter son avis sur la date de ces mêmes éditions, qu'il ne fait pas remonter au-delà de l'année 1461. Les livres non opisthographes sont tous antérieurs à cette date, et la perfection des gravures du *Speculum*, dans lesquelles on reconnaît la grande école des Van Eyck, fait un tel contraste avec l'imperfection du texte imprimé, qu'on est forcé de voir dans ces livres à figures les tâtonnements de l'art typographique, à peine sorti du berceau de la xylographie.

Quant aux planches de bois gravées qui sont venues remplacer, dans une de ces éditions, vingt pages en caractères mobiles, elles prouvent assez que les moyens manquaient pour suppléer autrement à la disparition de ces vingt pages, soit que le voleur eût enlevé le reste des caractères fondus ou gravés, soit qu'il se fût emparé aussi des matrices, soit que Laurent Coster fût mort dans l'intervalle et eût emporté dans la tombe une partie de ses découvertes. Quoi qu'il en soit, il avait fallu compléter promptement l'édition latine du *Speculum*, et l'on eut recours à l'ancien procédé xylographique. L'édition hollandaise n'avait perdu que deux pages, et l'on retrouva sans doute dans l'atelier un nombre suffisant de vieux types d'une autre fonte, pour composer ces deux pages en caractères mobiles, plus petits d'un vingtième que ceux qui avaient servi à la composition du reste de l'ouvrage. Voilà comment fut réparé le vol de Jean, qui paraît avoir été cause d'un temps d'arrêt dans les développements de la typographie hollandaise.

Au reste, le *Speculum humanæ Salvationis*, ou *Spieghel*

onser Behoudenisse, n'est pas le seul livre du même genre qui ait paru dans les Pays-Bas avant l'époque qu'on assigne à la découverte de l'Imprimerie à Strasbourg ou à Mayence. Les Hollandais, qui avaient vu naître chez eux l'art de la gravure, aimaient ces livres à images, destinés surtout à captiver l'esprit par les yeux et à fournir un aliment pieux aux méditations des bons chrétiens. Il y a donc plusieurs recueils analogues aux *Speculum* et contemporains de ces premiers essais de l'invention de Coster; les uns sont évidemment xylographiques, les autres accusent l'emploi primitif des caractères mobiles en bois; tous ont des figures gravées dans le goût et dans le sentiment de celles des *Speculum* : il serait pourtant bien difficile de distinguer, parmi ces gravures, celles qui appartiennent à des artistes allemands ou à des artistes hollandais. On remarquera cependant que la plupart des exemplaires connus se trouvent dans les bibliothèques de la Hollande.

On peut supposer, avec beaucoup de raison, que cette famille de livres d'images, non opisthographes, descend, en ligne directe et immédiate, des *Speculum* de Laurent Coster. « Chacun des pas faits en Hollande dans la carrière des perfectionnements dont l'art typographique est susceptible, dit l'ingénieux et clairvoyant historien des origines de l'Imprimerie, M. Léon de Laborde, était imité dans le voisinage : l'Allemagne imprimait la gravure en relief, en copiant les *Bibles des Pauvres* et les autres ouvrages xylographiques des Pays-Bas, lorsque ceux-ci abandonnaient déjà ce procédé en lui adjoignant au moins les types mobiles sculptés sur le bois et qu'on imprimait à la presse au lieu du frotton. »

La Hollande peut revendiquer au moins quatre éditions de la *Bible des Pauvres : Historiæ Veteris et Novi Testamenti*, petit in-folio composé de quarante planches, divisées chacune en cinq compartiments avec des inscriptions latines, et imprimées d'un seul côté du papier, de

manière que les figures, collées dos à dos, se trouvent en regard les unes des autres. L'Allemagne a copié cette *Bible des Pauvres*, en traduisant les inscriptions en allemand, et une édition de ce livre, imprimée à Bamberg par Albert Pfister vers 1461, démontrerait, au besoin, que les *Biblia Pauperum*, imprimées en Hollande, n'avaient pas attendu la découverte de Gutemberg pour voir le jour.

Il paraît donc convenable d'attribuer aux premiers xylographes et typographes de la Hollande quelques autres anciennes productions de l'Imprimerie *historiée*, telles que : *Historia S. Joannis evangelistæ ejusque visiones Apocalypticæ*, petit in-folio de quarante-huit planches imprimées d'un seul côté du papier ; *Cantica canticorum sive Historia vel Providentia beatæ Virginis Mariæ ex Cantico canticorum*, petit in-folio de seize feuillets imprimés d'un seul côté, contenant chacun deux planches en bois avec des versets latins sur des rouleaux déployés ; *Ars moriendi*, petit in-folio de vingt-quatre feuillets imprimés d'un seul côté, dont deux pour la préface, onze pour les figures et onze pour l'explication, etc. Il existe plusieurs éditions de chacun de ces ouvrages, et, parmi ces éditions, la plus ancienne est toujours hollandaise.

Ce ne sont là cependant que des applications plus ou moins perfectionnées de la gravure en bois ; ce n'est pas encore la typographie en caractères mobiles de plomb ou d'étain.

Laurent Coster, quels que fussent, d'ailleurs, les progrès qu'il avait fait faire à son invention, n'en comprenait certainement pas la portée. Il ne pensait pas que la multiplication des livres de science et de littérature pût être avantageuse pour celui qui l'entreprendrait : il se garda bien de l'entreprendre.

En ce temps-là, il n'y avait de bibliothèques que dans les couvents et chez quelques princes lettrés. Les particuliers, hormis un petit nombre de savants plus riches que leurs confrères, ne possédaient pas de livres. Les seuls

livres qui occupassent, en général, l'industrie des copistes et des enlumineurs, c'étaient des livres d'Heures et des livres d'école : les premiers pouvaient être souvent écrits et ornés avec luxe, enrichis de miniatures et reliés en velours à fermoirs d'or et d'argent ; les seconds, destinés aux enfants et à leurs mains destructives, étaient toujours exécutés à la hâte, le plus simplement du monde, et se composaient de quelques feuilles de papier fort ou de gros parchemin. On ne vendait pas d'autres livres, on n'en fabriquait pas d'autres. Les écoliers écrivaient eux-mêmes, sous la dictée des professeurs ou lecteurs, les extraits de leurs leçons : bien peu prenaient la peine de copier Virgile ou Horace en entier. Les copies des ouvrages classiques ne se faisaient que dans l'intérieur des cloîtres, et tous les manuscrits, qui arrivaient par hasard chez le libraire ou le relieur, ne tardaient pas à s'enfouir dans une bibliothèque monastique ou princière, telle que celles des ducs de Berri, de Bourgogne ou d'Orléans.

La reproduction des manuscrits, c'est-à-dire l'Imprimerie, ne semblait donc d'abord qu'un art inutile, sans but et sans intérêt, à moins qu'on ne l'employât seulement à fabriquer des livres d'Église et des livres d'école, Voilà pourquoi Coster commença ses impressions par les *Speculum*, qui s'adressaient à tous les fidèles, même et surtout à ceux qui ne savaient pas lire. Voilà pourquoi il trouva encore un plus grand débit pour ses *Donats*, qu'il réimprima plusieurs fois en planches xylographiques, sinon en caractères mobiles.

La syntaxe latine de Célius Donatus, grammairien du quatrième siècle, était en usage dans toutes les universités de l'Europe, dans tous les colléges, dans toutes les écoles : la consommation qu'on faisait partout de ce petit livre égalait presque celles des cartes à jouer. Coster appliqua naturellement son invention à reproduire le *Donat*, et ses imprimés passèrent pour des manuscrits ou furent vendus comme tels. C'est un de ces *Donats* qui tomba sous

les yeux de Gutemberg, et qui, selon la Chronique de Cologne, lui révéla le secret de l'Imprimerie.

Il n'est pas possible néanmoins de reconnaître quel est le *Donat* que Gutemberg avait vu et qui doit être attribué à Laurent Coster. On a trouvé partout, dans les reliures de manuscrits et d'incunables du quinzième siècle, des fragments de ces *Donats*, qui se ressemblent tous, et qui n'ont pourtant pas tous la même origine. La Hollande en a fourni à elle seule, il est vrai, plus que l'Allemagne, la France et l'Italie; les uns sont évidemment imprimés avec des planches de bois; les autres paraissent l'être avec des caractères mobiles en bois; d'autres encore l'ont été avec des types de fonte.

Un de ces derniers, découvert sous la reliure d'un incunable hollandais du quinzième siècle par l'imprimeur de Harlem, Jean Enschedé, offre des caractères semblables à l'ancienne écriture flamande et tout à fait identiques à ceux des *Speculum;* un autre fragment de *Donat*, retrouvé par Meerman dans un livre de compte de la cathédrale de Harlem, est imprimé aussi avec les mêmes caractères et présente d'autant plus de certitude d'origine, que le registre qui le contient, sous la date de 1474, a été relié par un ouvrier de Coster, par ce même Cornelis dont Junius rapporte le témoignage en faveur de l'Imprimerie de Harlem.

Enfin, un curieux monument d'antiquité, conservé à la Bibliothèque impériale de Paris, prouve matériellement que les éditions xylographiques des *Donats* étaient plus parfaites que les premières impressions en caractères mobiles : ce sont deux planches de bois ayant servi à imprimer deux éditions différentes de *Donat;* l'une a vingt lignes en gros caractère gothique, très-correctement gravé en relief et à rebours, format in-4°; l'autre, qui paraît avoir été sciée dans le bas, n'a que seize lignes, d'un type plus gros et plus net encore. Ces planches furent achetées, dit-on, en Allemagne, par Foucault, conseiller d'État sous le règne

de Louis XIV, et passèrent successivement dans les collections du président de Maisons, de Dufay, de Morand et du duc de la Vallière, avant d'entrer à la Bibliothèque du Roi. Elles ont cela de particulier, que la ponctuation et l'accentuation y sont mieux observées que dans une foule d'incunables en caractères mobiles; que le type des lettres a beaucoup d'analogie avec le Psautier de 1457, et que la planche, qui est entière, porte la signature C, quoique l'usage des signatures au bas des pages n'ait pas été adopté par les premiers imprimeurs. On peut juger, d'après l'examen de l'impression obtenue avec ces planches de bois, que la xylographie perfectionnée était supérieure à la typographie naissante.

Longtemps avant que cette typographie eût donné signe de vie, à Strasbourg et à Mayence, « il y avait, dit J. des Roches dans les *Mémoires de l'Académie de Bruxelles*, des imprimeurs aux Pays-Bas, qui imprimaient en bois des livres de figures, des rudiments pour les petites écoles et des livres de dévotion. Les plus anciens exemplaires qui en existent font foi que ces imprimeurs se servaient de lettres mobiles aussi bien que de lettres fixes. Ces livres sont sans date; mais la manière dont ils sont exécutés démontre assez clairement qu'ils sont antérieurs de beaucoup à toutes les impressions d'Allemagne. Le caractère de tous, en général, et la langue dans laquelle quelques-uns ont été imprimés, prouvent qu'il n'y a que les Pays-Bas qui puissent les revendiquer. »

Le savant bibliographe Ébert, quoique Allemand, ne craint pas de donner aussi la priorité à la découverte de Coster : « Le type gothique en Hollande, dit-il, fut, dès sa première apparition et dans sa forme primitive, différent de celui usité en Allemagne. Il est ordinairement d'une épaisseur disproportionnée; il préfère les angles aigus et saillant en pointe, enjolive les initiales au moyen de traits déliés parallèles ou perpendiculaires, et termine les lettres par un trait échancré. Toutes ces particularités

sont des signes caractéristiques impossibles à méconnaître dans les manuscrits exécutés en Hollande jusqu'à la fin du quinzième siècle. Le type hollandais apparaît donc dès l'origine comme une imitation fidèle de l'écriture usitée dans cette contrée avant l'invention de l'Imprimerie; il est donc purement national, et, cela étant, il ne pouvait manquer d'être inventé et mis en œuvre dans ce pays et par un indigène. »

Mais ce qui prouve d'une manière irréfutable l'existence de l'Imprimerie, non-seulement à Harlem, mais encore dans plusieurs villes des Pays-Bas, bien avant que les premières impressions de Mayence eussent répandu en Europe le bruit de cette merveilleuse découverte, c'est que les imprimeurs hollandais commencèrent tout à coup à travailler au grand jour, et que la Hollande fut peut-être le seul pays où les Allemands de l'atelier de Gutemberg ne vinrent pas apporter leurs presses : Nicolas Keteleaer, de Harlem; Gérard de Leempt; Jean Veldenaer, d'Utrecht; Gérard de Leu, de Gouda; Pierre Van Os, de Breda, etc., dès l'année 1471, attachèrent leurs noms à de nombreuses éditions, tandis que de leurs imprimeries sortaient d'habiles ouvriers qui s'en allaient faire concurrence aux Allemands, à Padoue, à Vicence, à Sienne et dans vingt autres villes de l'Italie, où ils eurent l'honneur d'exercer avec distinction cet art nouveau, qu'on regardait comme une inspiration et un présent de Dieu (*munere Divinitatis*, dit l'abbé Tritheim).

Il est incontestable que le secret de la découverte de Coster fut gardé fidèlement, pendant quinze ou vingt ans, par les ouvriers qu'il enrichissait. On n'était initié aux mystères de l'art qu'après un temps d'épreuve et d'apprentissage : un serment terrible liait entre eux les compagnons qui avaient éte jugés dignes, par le maître, d'être admis dans l'association. On peut même supposer que le maître ne confiait à personne certains procédés de main d'œuvre qu'il exécutait seul. En effet, de ce secret bien

ou mal gardé dépendait la fortune ou la ruine de l'inventeur et de ses associés, puisque tous les imprimés étaient vendus comme manuscrits. Peu s'en fallut qu'en 1439 les débats d'un procès civil, entamé devant le grand conseil de Strasbourg, ne livrassent à la publicité ce secret, qui n'avait pas encore été trahi depuis l'invention de Laurent Coster.

Jean Gaensfleisch, dit Gutemberg, originaire de Mayence, mais exilé de sa ville natale par les troubles politiques, s'était fixé à Strasbourg depuis l'année 1420, y avait pris femme et y vivait assez misérablement, quoiqu'il fût noble de naissance et qu'il s'adonnât aux arts. C'était un homme ingénieux et inventif, qui possédait *divers secrets* pour s'enrichir et qui ne faisait que s'appauvrir tous les jours davantage.

Vers l'année 1436, il s'était associé, pour l'exploitation de ces secrets, avec André Dritzehen et André Heilman. Ils travaillèrent tous les trois de concert mystérieusement; mais ils épuisèrent leurs faibles ressources, avant d'avoir atteint le résultat qu'ils poursuivaient. Au bout de trois ans, André Dritzehen mourut, en ne laissant que des dettes pour tout patrimoine. Ses deux frères, Georges et Nicolas, se crurent autorisés alors à demander à être reçus dans l'association à la place du défunt; mais Gutemberg repoussa leur demande, sans vouloir motiver son refus. Les héritiers d'André Dritzehen citèrent Gutemberg devant le tribunal, où il comparut le 12 décembre 1439 : dix-sept témoins, tant à charge qu'à décharge, avaient été assignés, mais leurs réponses furent assez vagues ou obscures pour que l'objet de l'association contractée entre Gutemberg et André Dritzehen ne fût pas même divulgué à l'audience, comme l'espéraient peut-être les demandeurs.

Nous n'avons malheureusement qu'une partie des pièces originales de ce curieux procès, découvertes en 1760 par l'archiviste Wenkler et le savant Schœpflin, dans une vieille tour de Strasbourg, nommée le *Pfennigthurm*. C'é-

tait l'Imprimerie elle-même qui se voyait en cause devant le conseiller Cunenope, à la fin de l'année 1439, c'est-à-dire plus de quatorze ans avant l'époque connue des débuts de l'Imprimerie à Mayence.

Jean Gutemberg se renferma dans une exposition simple et vraie des faits, en évitant toutefois d'éclairer le fond de la question.

André Dritzehen était venu trouver Gutemberg plusieurs années auparavant, et l'avait prié de lui apprendre *plusieurs arts;* Gutemberg lui apprit, en effet, à *polir des pierres*, et André tira bon profit de ce secret. Plus tard, Gutemberg était convenu avec Hans Riffen, maire à Lichtenow, d'exploiter un autre *art* au pèlerinage d'Aix-la-Chapelle, et ils formèrent une association, dans laquelle Riffen devait avoir un tiers des bénéfices, et Gutemberg, les deux autres tiers. André Dritzehen, ayant eu connaissance de cette convention, voulut aussi être intéressé dans l'affaire, et André Heilman manifesta le même désir. Gutemberg leur promit à tous deux communication de son nouveau procédé, à condition qu'ils achetassent ensemble le droit de participer pour un tiers dans les benéfices, moyennant cent soixante florins payés le jour même où le contrat serait signé, et quatre-vingts autres florins payables à une époque postérieure. Le marché fut ainsi conclu, et Gutemberg leur apprit l'*art* dont ils devaient se servir au pèlerinage d'Aix-la-Chapelle. Mais, ce pèlerinage ayant été remis à l'année suivante, les deux derniers associés exigèrent que Gutemberg ne leur cachât plus rien de tous les *arts* et de toutes les *inventions* qu'il pouvait posséder, et ils lui proposèrent de s'entendre là-dessus avec lui. On tomba d'accord, et il fut décidé qu'André Heilman et André Dritzehen ajouteraient à la première somme déjà payée celle de deux cent cinquante florins, sur lesquels en donnèrent : Heilman, cinquante, et Dritzehen, quarante. Le surplus devait être soldé en trois termes différents. L'association était réglée de la sorte, entre les quatre coïn-

téressés : l'exploitation de l'*art* aurait lieu à leur profit pendant cinq années; dans le cas où l'un des quatre viendrait à mourir dans l'intervalle, *tous les ustensiles de l'art et tous les ouvrages déjà faits* resteraient aux autres associés, et les héritiers du mort recevraient seulement cent florins à l'expiration des cinq années. Ces conventions avaient été approuvées et signées par les parties, et, en conséquence de cet acte, Gutemberg avait communiqué à ses associés son invention (*afentur*) et leur avait appris son art, comme André Dritzehen le déclara lui-même à son lit de mort.

Après ces explications conformes aux actes et papiers trouvés chez André Dritzehen, Gutemberg offrit aux héritiers de son associé de leur rendre sur-le-champ, sans attendre l'expiration des cinq années, les cent florins auxquels ils avaient droit pour tout dédommagement, à condition cependant que lesdits héritiers imputeraient sur cette somme celle de quatre-vingt-cinq florins qu'André Dritzehen lui devait encore d'ancienne date. De plus, il ajouta qu'il ignorait ce qu'André avait fait de son patrimoine; il nia qu'André se fût engagé pour du plomb et d'autres fournitures qui lui auraient été faites à lui-même; il reconnut seulement avoir reçu, à titre de présent, un demi-omen de vin cuit, une corbeille de poires et une mesure de bière, que lui envoyèrent une fois, à Saint-Arbogast, où il demeurait, ses deux associés André Heilman et André Dritzehen, qu'il avait d'ailleurs accueillis souvent à sa table; il demandait enfin à faire entendre les dépositions de ses témoins, comme celle de ses adversaires.

Barbel de Zabern déposa qu'elle avait, pendant une nuit, causé avec André Dritzehen, qui travaillait : « Ne voulez-vous pas, à la fin, dormir? lui dit-elle. — Il faut que je termine ceci, répondit-il. — Mais, Dieu me soit en aide! quelle grosse somme d'argent dépensez-vous donc? Cela vous a coûté tout au moins dix florins? — Dix florins!

répliqua-t-il, tu es une folle ! Tu crois que cela ne m'a coûté que dix florins ? Écoute, si tu avais ce que cela m'a coûté en sus de trois cents florins comptant, tu en aurais assez pour toute ta vie. Mets que cela m'a coûté cinq cents florins, et ce ne serait rien si cela ne devait pas me coûter encore. C'est pourquoi j'ai engagé mon avoir et mon héritage. — Mais, dit-elle, saintes douleurs ! si cela vous réussit mal, que ferez-vous alors ? — Cela ne peut pas nous mal réussir, répondit-il : avant un an révolu, nous aurons recouvré notre capital et serons tous bien heureux, s'il plaît à Dieu. »

Ennel, femme de Jean Schultheiss, le marchand de bois, déposa que Lorentz Beildeck, domestique de Gutemberg, vint trouver Nicolas Dritzehen, après la mort de son frère André, et lui dit : « Cher Nicolas, feu André avait *quatre pieces* (ou formes, *stucke*) *couchées dans une presse :* Gutemberg demande que vous les retiriez de la presse et que vous les sépariez les unes des autres, afin que l'on ne puisse savoir ce que c'est, car il n'aime pas qu'on voie cela. » Cette femme déposa aussi que, lorsqu'elle était chez son cousin André Dritzehen, elle l'avait aidé souvent nuit et jour dans son travail.

Le mari de cette femme fit la même déposition relativement au message de Lorentz Beildeck, après la mort d'André Dritzehen : » Feu votre frère André, aurait dit Lorentz à Nicolas Dritzehen, a quatre pièces couchées en bas dans une presse, Gutemberg vous prie de les en retirer et de les séparer les unes des autres sur la presse, afin qu'on ne puisse voir ce que c'est. » Nicolas descendit dans l'atelier et chercha les pièces (ou formes); mais il n'en trouva aucune. André Dritzehen avait dit au témoin que cet *ouvrage* coûtait trois cents florins.

Conrad Shaspach, le tourneur, déposa qu'André Heilman était venu chez lui après la mort d'André Dritzehen, et lui avait dit : « Cher Conrad, puisque André est mort, comme c'est toi qui as fait les presses et qui connais la

chose, vas-y donc, retire les pièces de la presse et sépare-les les unes des autres; ainsi personne ne pourra savoir ce que c'est. » Le témoin y alla pour exécuter cette mission, mais les presses et tout avaient disparu.

Mydehart Stocker, qui avait vu André Dritzehen pendant sa maladie, fit une déposition conforme de tout point aux déclarations de Gutemberg. Le malade lui avait raconté en détail comment s'était faite l'association qu'il regrettait d'avoir contractée, parce que, disait-il, ses frères ne s'entendraient jamais avec Gutemberg. Celui-ci avait d'abord caché à ses associés plusieurs *arts* qu'il ne s'était pas engagé à leur communiquer, et qu'il exploitait seul dans sa maison de Saint-Arbogast. Ce ne fut que par suite d'un second traité que Gutemberg avait consenti à ne leur cacher *aucun des arts qu'il connaissait.*

Lorentz Beildeck, le domestique de Gutemberg, confirma le fait important de la mission que son maître lui avait confiée après la mort d'Andre Dritzehen : il était allé dire à Nicolas Dritzehen qu'il ne devait montrer à personne la presse laissée sous sa garde. Il l'avait prié aussi, de la part de Gutemberg, de se rendre à l'atelier, d'ouvrir la presse au moyen des deux vis, pour que les pièces (ou formes) se détachassent les unes des autres, et de placer ensuite ces pièces dans la presse ou sur la presse, de manière que personne, après cela, n'y pût rien voir ni comprendre.

Niger de Bischovissheim déposa qu'André Dritzehen était venu lui demander de l'argent à emprunter, car « il avait en main, disait-il, quelque chose à quoi il ne pouvait consacrer assez de fonds. » Là-dessus, le témoin lui demanda ce qu'il faisait, et André avait répondu qu'il était *faiseur de miroirs* (*Spiegelmacher*).

Antoine Heilman, frère d'André Heilman, un des quatre associés, donna des renseignements très-précis sur l'association, qui avait pour objet, dit-il, de vendre des *miroirs* (*Spiegel*) au pèlerinage d'Aix-la-Chapelle. C'était lui qui,

sachant qu'André Dritzehen voulait entrer dans cette association, avait prié Gutemberg d'y admettre aussi André Heilman ; ce à quoi se refusa d'abord Gutemberg, en disant qu'il craignait que les amis d'André ne prétendissent que cet art-là ne fût de la *jonglerie.* Lors de la seconde convention entre les associés, Gutemberg avait dit au témoin : « Qu'il fallait faire attention à un point essentiel, qui était que dans toute chose il y eût égalité entre les associés, et qu'ils devaient s'entendre de telle sorte, que l'un ne cachât rien à l'autre et que chaque chose fût au profit de tous. » Dans une conférence des associés, Gutemberg avait dit : « Il y a maintenant tant de choses prêtes, et il y en a tant en voie d'exécution, que votre part est bien près d'égaler votre mise de fonds. » Le cas de mort d'un des quatre associés avait été ainsi prévu : Les autres associés seront tenus de rendre aux héritiers une somme de cent florins « pour tous les frais, pour les *formes* et tous les objets, » mais seulement après cinq ans écoulés. On avait jugé prudent d'obvier ainsi à ce qu'on fût obligé, en cas de mort d'un des deux associés, de dire, de révéler et de montrer l'*art* à ses héritiers. Gutemberg dit, à ce propos : « Que ce serait un grand avantage pour les autres, si lui venait à mourir, car il leur abandonnait tout ce qu'il aurait pu prendre comme part pour les frais. » A l'époque où André Dritzehen mourut, le témoin, qui savait bien que nombre de gens auraient voulu voir la presse, avait conseillé à Gutemberg d'envoyer quelqu'un à cette presse pour empêcher qu'on ne la vît. Gutemberg, en effet, avait envoyé son domestique pour *chercher les formes* et pour s'assurer qu'elles avaient été séparées. Le témoin ajouta que Gutemberg regrettait plusieurs de ces formes « qui ne se retrouvèrent pas. ».

Jean Dunne, l'orfévre, déposa qu'il avait, depuis trois ans, gagné plus de cent florins, en travaillant pour Gutemberg aux *choses qui appartiennent à l'imprimerie* (*das zu dem Drucken gehœret*).

Le grand mot était prononcé : *Trucken*, Imprimerie; mais ce mot-là ne produisit sans doute aucune impression sur l'auditoire, qui se demandait quel était cet *art* mystérieux que Gutemberg et ses associés avaient exploité avec tant de peines et de dépenses. Tous ceux qui possédaient le secret de Gutemberg l'avaient bien gardé, et il ne fut question dans le procès que du polissage des *pierres* et de la fabrication des *miroirs*.

Le juge Cunenope n'en demanda pas davantage, et, satisfait des déclarations de Gutemberg, que les témoins n'avaient pas contredites, il invita les trois associés à faire serment devant Dieu que les choses s'étaient passées comme en faisait foi leur acte d'association ; il fit jurer, en outre, à Gutemberg, que le défunt André Dritzehen restait lui devoir quatre-vingt-cinq florins, et il mit hors de cause les héritiers dudit André, moyennant quinze florins que leur payerait Gutemberg, pour parfaire la somme de cent florins stipulée à leur profit. Ainsi les trois associés restèrent maîtres de leur secret et de son exploitation.

Les pièces authentiques de ce procès mémorable, publiées par Schœpflin avec une traduction latine très-imparfaite et traduites en français pour la première fois par M. Léon de Laborde, montrent d'une manière incontestable, que, dès l'année 1436, Gutemberg s'occupait de l'imprimerie à Strasbourg. C'est probablement avant cette époque qu'il avait vu un *Donat* xylographique de Hollande et qu'il était parvenu à l'imiter, d'intelligence avec André Dritzehen qui tira bon parti de cette invention, comme le dit Gutemberg lui-même. Ensuite, celui-ci, qui s'était réservé d'autres *arts* et qui songeait à les mettre en œuvre à lui seul, consentit à les exploiter avec ses anciens associés, moyennant de nouvelles conditions. Ces autres *arts* étaient, ne pouvaient être que l'emploi des caractères mobiles substitués à l'imprimerie tabellaire.

Ces caractères furent peut-être, dans l'origine, exécutés en bois : il n'avait fallu que quelques traits de scie pour

diviser les lettres gravées sur la planche de bois ; mais bientôt on s'aperçut que ces lettres n'adhéraient pas suffisamment entre elles, que la chaleur et l'humidité avaient une action permanente sur leur emploi, et que les lignes, quoique maintenues par des ficelles ou des fils d'archal passés dans les tiges de bois, se refusaient souvent à un tirage égal et régulier.

Quant à la composition de l'encre, elle ne présenta pas probablement les difficultés que l'on suppose, car les copistes de manuscrits savaient fabriquer toutes sortes d'encres chimiques qui avaient les qualités nécessaires d'éclat et de durée. Les recettes de ces encres se trouvent dans le traité de Théophile et dans plus d'un formulaire du moyen âge. La découverte de la gravure avait d'ailleurs amené naturellement l'usage de l'encre d'impression.

Lorsque Gutemberg eut donné le premier coup de scie dans la planche xylographique, dont il voulait séparer les caractères, l'imprimerie typographique était trouvée ; il n'y avait plus que des perfectionnements successifs à introduire dans les procédés de l'art. Ainsi, les types en bois, qui étaient excellents dans une certaine proportion, présentaient de grands inconvénients pour les lettres de petit modèle, car leur agrégation devenait alors très-difficile et très-imparfaite. Il fallut remplacer le bois par le métal, et il est probable que les caractères furent d'abord gravés, au lieu d'être fondus. On se servit sans doute du fer et du cuivre, avant d'essayer le plomb, avant d'employer l'étain; il y eut certainement des compositions et des alliages de métaux, comme l'airain, le laiton, etc. La présence d'un orfèvre parmi les artisans qui avaient travaillé pour Gutemberg nous prouve assez que son intervention avait pour objet la fonte ou la gravure des caractères métalliques.

La presse, dont il est si souvent question dans le procès, n'était peut-être qu'un cadre de fer ou de bois, serré par des vis, cadre dans lequel étaient fortement comprimées par deux vis les quatre pièces ou formes composées

en caractères mobiles. Cette supposition est d'autant plus admissible, que Gutemberg ordonne de placer les formes séparées ou décomposées, sur la presse ou dans la presse. Le tirage n'avait donc lieu qu'au frotton, comme le tirage des gravures, et l'impression à l'aide de la presse n'était peut-être pas encore inventée.

Quoi qu'il en soit, il est impossible, après avoir étudié les actes du procès de Strasbourg, de ne pas y reconnaître tous les procédés, tous les ustensiles de l'imprimerie, avec les noms qu'ils n'ont pas cessé de porter et qui furent créés en même temps qu'eux : les formes, les pièces, la presse, les vis, le plomb, l'ouvrage, l'art. Gutemberg paraît entouré des ouvriers qui ont dû prêter leur concours à son secret : le tourneur qui a fait la presse, le marchand de bois qui a vendu des planches de buis ou de poirier, l'orfévre qui a fondu ou gravé des lettres. Gutemberg est évidemment un graveur sur bois, André Dritzehen compose ou assemble les lettres, mais on ne parle pas encore du tirage qu'attendent les formes couchées dans la presse, L'ouvrage, que l'on imprime et qui va être mis au jour pour le pèlerinage d'Aix-la-Chapelle, est d'ailleurs clairement désigné ; c'est le *Speculum humanæ salvationis;* c'est une imitation plus ou moins parfaite du fameux livre d'images, dont la Hollande a déjà publié trois ou quatre éditions en latin et en hollandais.

Nous avons cherché quelle pouvait être la nouvelle édition du *Speculum*, imprimée à Strasbourg par Gutemberg et ses associés, ou du moins commencée dans cette ville et terminée ailleurs, et nous nous sommes arrêté enfin à la grande édition complète, faite d'après les manuscrits et comprenant, avec une traduction allemande de l'original latin, le *Speculum sanctæ Mariæ*, publié par le frère Jean, de Carnolia, selon Veith ; par Jean de Gittingen, selon François Krismer. Cette édition a été attribuée, par erreur, à Gunther Zainer, premier imprimeur à Augsbourg en 1470, parce qu'on a confondu ce *Speculum humanæ Sal-*

vationis avec le *Speculum passionis Christi sive meditationes vitæ Domini nostri Jesu Christi,* qui porte, en effet, le nom de Zainer et la date de 1470.

Le *Speculum*, que nous voulons donner à Gutemberg, est un volume in-folio, de deux cent soixante-neuf feuillets imprimés des deux côtés du papier avec des caractères de fonte et ornés de cent quatre-vingt-douze figures en bois, copiées sur celles des manuscrits de la célèbre compilation du *Speculum humanæ salvationis* en prose latine rimée. Ces figures gravées sur bois sont bien inférieures à celles des éditions abrégées de Hollande et ne se rapportent ni à la traduction allemande ni au *Speculum sanctæ Mariæ,* dont les chapitres sont bizarrement intercalés au milieu des chapitres du premier *Speculum*. Cette édition, sans chiffres, signatures ni réclames, est imprimée à longues lignes en caractères gothiques, assez analogues à ceux dont Gunther Zainer fit usage plus tard à Augsbourg. L'éditeur de ce singulier recueil l'a dédié à Jean de Hohenstein, qui fut élu, en 1439, abbé du couvent des saints Ulric et Afra à Augsbourg : l'édition est donc, par conséquent, presque contemporaine de l'année 1439.

Tel est, à notre avis, le *Speculum* que Gutemberg se proposait de mettre en circulation au pèlerinage d'Aix-la-Chapelle : il voulait renchérir ainsi sur les impressions de Harlem et surpasser ses modèles ; au lieu d'un recueil de planches accompagnées d'un texte abrégé et imprimées d'un seul côté du papier, il préparait un véritable livre dont les feuillets étaient imprimés des deux côtés, et ses associés étaient d'avance si sûrs du succès de leur opération, qu'ils s'intitulaient hautement *faiseurs de miroirs.* Ces *miroirs*, ces *Speculum*, furent tellement en vogue, à l'origine de l'Imprimerie, que partout les premiers imprimeurs, dès que l'Imprimerie se répandit en Europe, se firent concurrence par la publication de différents *Speculum*. Ici, ce fut la réimpression du *Speculum* abrégé de Laurent Coster ; là, le *Speculum* de Gutemberg, tiré inté-

gralement des manuscrits; ailleurs, c'était le *Speculum vitæ humanæ* de Roderic, évêque de Zamora; puis, le *Speculum conscientiæ* d'Arnold Gheyloven; puis, le *Speculum sacerdotum;* puis encore, le volumineux *Speculum* de Vincent de Beauvais. Il suffirait de cette mode, certifiée par tant d'ouvrages différents de 1440 à 1480 sous le titre générique de *Speculum,* pour démontrer que c'est bien le *Speculum humanæ salvationis* qui a inauguré la découverte de l'Imprimerie.

Il n'est plus permis maintenant de soutenir que Gutemberg, à Strasbourg, fabriquait réellement des miroirs ou glaces, et que ces pièces couchées dans une presse, ces formes qui se séparent les unes des autres, ce plomb vendu ou travaillé par un orfèvre, n'étaient que les moyens d'imprimer des ornements sur des cadres de miroirs. Les pèlerins, qui devaient visiter Aix-la-Chapelle à l'occasion du grand jubilé de 1440, n'auraient-ils pas été les bienvenus pour faire emplette de miroirs! Quant à l'art de *polir les pierres,* que Gutemberg avait appris d'abord à André Dritzehen qui en tira si bon parti, nous pensons qu'il s'agit là encore d'un fait d'imprimerie, mais nous n'avons pas deviné cette énigme, et nous attendons la trouvaille de quelque incunable, qui soit l'ouvrage d'un *Pierre* quelconque, comme les Sermons latins d'Hermann de Petra sur l'Oraison dominicale; car Gutemberg avait bien pu vouloir parler d'un livre, en parlant de *polir des pierres,* de même que son associé, André Dritzehen, en se qualifiant de *faiseur de miroirs,* avait fait allusion au *Speculum* qu'il imprimait. Le secret de l'Imprimerie était et devait être religieusement gardé par ceux qui le possédaient.

C'est après le procès de Strasbourg, entre les années 1440 et 1442, que plusieurs historiens conduisent Gutemberg en Hollande et le placent comme ouvrier dans l'atelier de Coster, afin de pouvoir l'accuser ensuite du vol que Junius a mis sur le compte d'un nommé Jean. S'il faut absolument retrouver le voleur Jean parmi les trois ou

quatre Jeans qui figurent à tort ou à raison parmi les inventeurs ou les fondateurs de l'Imprimerie à Mayence (Jean Gutemberg, Jean Gaensfleisch l'ancien, Jean Fust et Jean Meydenbach), nous ne serions pas éloignés d'accepter le témoignage de deux Chroniques inédites de Strasbourg et celui de Wimpfeling, qui racontent aussi le vol des caractères et des ustensiles d'imprimerie sous l'année 1440, et qui sont d'accord avec le récit postérieur de Junius, à cela près qu'ils mettent Strasbourg au lieu de Harlem, Gutemberg au lieu de Laurent Coster, et qu'ils nomment le voleur *Jean Gaensfleisch.*

Selon la tradition strasbourgeoise, Jean Gaensfleisch l'ancien, parent et ouvrier de Gutemberg, lui aurait dérobé son secret avec ses types et ses outils, après avoir concouru à la découverte de l'Imprimerie, et serait allé s'établir à Mayence où, par un juste châtiment de la Providence, il ne tarda pas à être frappé de cécité. Ce fut alors que, dans son repentir, il appela son ancien maître à Mayence et lui céda l'établissement qu'il y avait fondé.

Il n'est guère possible que deux vols du même genre se soient reproduits à la même époque, et que les deux voleurs, celui de Harlem et celui de Strasbourg, aient porté le même nom de Jean. Nous aimons donc mieux croire, avec plusieurs savants, que l'ouvrier de Gutemberg, son parent Jean Gaensfleisch, étant allé à Harlem pour se perfectionner dans l'art de l'imprimerie, aura emporté à Mayence les secrets de Laurent Coster, sinon ses caractères et son outillage. Ce Jean Gaensfleisch, qui existait réellement, dans ce temps-là, à Mayence, a bien pu imprimer dans cette ville, comme le dit Junius, deux livrets d'école, le *Doctrinale Alexandri Galli* et les Traités de Petrus Hispanus, avant que Gutemberg fût allé le rejoindre et s'associer avec lui.

Ces livrets étaient absolument inconnus, lorsque Junius les citait sur la foi d'une tradition conservée à Harlem ; on les a longtemps cherchés sans les découvrir, et l'on a retrouvé enfin trois fragments du *Doctrinale,* imprimés

sur vélin avec les caractères des *Speculum* hollandais. Si l'on n'a pas encore découvert un seul fragment des *Tractatus sex logici* de Petrus Hispanus, imprimés avec les mêmes caractères, on sait, par des éditions postérieures, que ces traités, en usage dans les colléges d'Allemagne au milieu du quinzième siècle, ont été certainement publiés avec les premiers *Donats*.

En 1443, nous voyons Jean Gaensfleisch l'ancien louer à Mayence la maison *Zum Jungen*, que Gutemberg vint habiter deux ou trois ans après ; en 1444, nous voyons Gutemberg à Strasbourg payer l'impôt du vin. Gutemberg résidait donc encore à Strasbourg où il imprimait certainement ses *Donats* et ses *Speculum*, ainsi que quelques autres petits livres tels que le *Soliloquium Hugonis*, le traité *de Miseriâ humanâ*, etc., qui n'ont laissé ni traces ni souvenir.

Le moment est venu de nous rattacher au récit de l'abbé Tritheim, qui tenait ces renseignements de la bouche de Pierre Schoiffer, trop intéressé dans la question pour que l'on puisse lui accorder une créance absolue et aveugle.

Gutemberg n'a pas réussi dans son imprimerie de Strasbourg ; le manque d'argent a paralysé ses efforts ou fait échouer ses espérances ; il n'a pu achever l'impression des ouvrages volumineux, qu'il avait entreprise ; ou bien les exemplaires de ses éditions se sont mal vendus, ou bien les dépenses excédèrent les bénéfices dans ses tentatives typographiques ; il est presque ruiné, lorsqu'il abandonne Strasbourg, où il laisse incontestablement quelques élèves qui ont partagé ses travaux infructueux et qui les continuent pour leur propre compte, Jean Mentel, Henri Eggestein et d'autres, fidèles enfants de la typographie strasbourgeoise.

Gutemberg se transporte à Mayence dans la maison *Zum Jungen*, dans l'espoir d'y être plus heureux et mieux récompensé de sa persévérance : il imprime encore, mais il s'épuise en tâtonnements, en essais ; il quitte et reprend

tour à tour les divers procédés dont il a fait usage; il se sert, en même temps, des planches xylographiques, des lettres mobiles en bois, en plomb, en fonte ; il emploie pour le tirage la presse qu'il fait exécuter sur le modèle d'un pressoir à faire le vin ; il invente de nouveaux outils; il commence dix ouvrages et il n'en termine aucun. Enfin, il n'a plus de ressources, il est désespéré, il va renoncer à son art (*jamque prope esset ut desperatus negotium intermitteret*), lorsque le ciel ou plutôt l'enfer lui envoie un associé, Jean Fust ou Faust, riche orféve de Mayence.

Cette association eut lieu en 1450. Dans l'acte notarié qui la régla et qui fut passé en présence du notaire Ulric Helmasperger, Fust promit à Gutemberg de lui avancer la somme de huit cents florins d'or, à six pour cent d'intérêts, pour la confection des ustensiles et des instruments nécessaires à l'imprimerie, lesquels ustensiles resteraient engagés à Fust. Il fut convenu, en outre, que Fust donnerait à Gutemberg trois cents florins d'or pour les frais, comme aussi pour les gages des domestiques, le loyer, le chauffage, le parchemin, le papier, l'encre, etc., et que, si les deux associés ne s'accordaient pas ensemble, Gutemberg rendrait à Fust les huit cents florins et dégagerait ainsi ses outils. Il était entendu que le profit du travail serait partagé entre les deux associés; mais Gutemberg dirigerait seul son atelier et seul exécuterait les travaux.

Cet atelier était déjà organisé en partie et pouvait fonctionner immédiatement : on y continua différentes impressions de peu d'importance, *Donats, Speculum*, livres à images, lettres d'indulgence, etc. Mais le but principal de l'association, que Gutemberg contractait avec Fust, devait être l'exécution d'un ouvrage considérable, d'une Bible, comme nous l'apprend la *Chronique de Cologne*, d'après la déclaration d'Ulric Zell, un des ouvriers qui travaillaient alors dans l'atelier de la maison *Zum Jungen*. Dès l'année 1450, on s'occupa de cette Bible in-folio, à

deux colonnes, en gros caractères, avec initiales gravées en bois. Les premiers frais d'établissement, pour un si grand ouvrage, furent considérables. Gutemberg dépensa beaucoup d'argent à faire graver des caractères mobiles sur métal, sans obtenir les résultats qu'il poursuivait.

Nous serions presque tentés de croire, en adoptant le témoignage de Schoiffer, que Gutemberg n'avait pas réussi à fondre des caractères et qu'il était même revenu à son point de départ, dans ses procédés d'impression, soit qu'il se servît encore de planches xylographiques, soit qu'il se contentât de types mobiles en bois sculpté. Qu'on ne suppose pas, comme on l'a dit souvent dans des dissertations sur ce sujet, que la gravure des planches xylographiques fût très-coûteuse et que les lettres en bois, gravées séparément, exigeassent une énorme dépense : les graveurs ou *tailleurs* en bois étaient des ouvriers fort habiles à cette époque, et pourtant le prix de leur travail ne s'élevait pas au-dessus du prix des travaux mécaniques. La partie la plus chère et la plus délicate de l'opération consistait dans le travail préparatoire du calligraphe qui traçait sur le bois les caractères que le graveur n'avait plus qu'à découper en relief.

Un calligraphe devait donc être attaché à l'imprimerie de Gutemberg. Ce calligraphe fut probablement Pierre Schœffer ou Schoiffer, de Gernsheim, petite ville du pays de Darmstadt, clerc du diocèse de Mayence, comme il s'intitulait lui-même, et peut-être écolier de la Nation allemande en l'Université de Paris. Il était encore dans cette ville en 1449, pour y suivre les cours de philosophie à l'Université, puisqu'un manuscrit, copié de sa main et conservé à la Bibliothèque de Strasbourg, est intitulé : *Omnes libri tam veteris quam novæ logicæ*, et se termine par cette souscription : *Completi per me Petrum de Gernsheym alias de Maguntina anno M° CCCC° XXXXIX° in gloriosissimâ Universitate Parisiensi*. L'écriture de ce manuscrit, recueilli sans doute aux leçons des Écoles de la rue

du Fouare, est en gothique carrée, semblable aux premières impressions de Mayence.

Schoiffer était non-seulement un homme lettré, mais encore un habile homme, ingénieux et sagace (*ingeniosus et prudens*, dit Tritheim); il ne se borna pas à corriger les épreuves, à écrire et à préparer le texte pour les graveurs en bois, à dessiner des initiales à la plume sur les exemplaires où leur place restait en blanc, à *rubriquer* ces exemplaires, c'est-à-dire à marquer les alinéas par des traits rouges et bleus, à repasser enfin des impressions imparfaites en suppléant aux lacunes que le tirage y avait laissées; il étudia, secrètement, les procédés de l'Imprimerie, et il trouva un moule ou matrice, avec lequel il pouvait fondre séparément toutes les lettres d'un alphabet en métal. Il cacha sa découverte à Gutemberg, qui s'en serait emparé; mais il la confia, sous le sceau du secret, à Jean Fust, qui la mit en œuvre, avec l'expérience qu'il avait dans ce qu'on appelait alors l'*art fusible*, c'est-à-dire la fonte des métaux. « Ils inventèrent, dit expressément Tritheim, une méthode pour fondre les formes de l'alphabet latin, formes qu'ils appelaient *matrices*, et, dans ces matrices, ils fondaient de nouveau des caractères d'étain et d'airain, résistant à l'action de la presse, tandis qu'auparavant ils gravaient ces caractères au burin. »

Ce fut évidemment avec ces nouveaux caractères que Schoiffer composa et imprima un *Donat*, dont quatre feuillets en parchemin ont été retrouvés à Trèves, en 1803, dans une vieille couverture de livre, et déposés à la Bibliothèque impériale de Paris. Cette édition est de format petit in-folio, à longues lignes : il y en a trente-cinq dans les pages pleines, sans chiffres et sans réclames; le caractère est un gothique carré, taillé assez également; on remarque quelques lettres réunies en un seul type; les abréviations sont peu fréquentes, et le seul signe de ponctuation est le point quadrangulaire. La souscription

de cette édition, imprimée en rouge, annonce formellement que Pierre Schoiffer, seul, en a fait graver les caractères et même les initiales : *Explicit Donatus, arte novâ imprimendi seu caracterizandi, per Petrum de Gernsheym, in urbe Moguntina, cum suis capitalibus, absque calami exaratione effigiatus.*

Ce fut, très-certainement, la première révélation publique de l'Imprimerie, qui avait jusque-là fait passer ses produits pour des œuvres de calligraphes. Il semble que Pierre Shoiffer ait voulu prendre date et s'approprier ainsi l'invention de Gutemberg, qui continuait à imprimer sa Bible, avec d'autres procédés plus coûteux, plus difficiles et moins parfaits. On ignore comment ce dernier répondit aux prétentions de Schoiffer, qui se vantait d'imprimer ou de faire des livres sans le secours de la plume. On ne sait pas davantage si c'est à ce moment là ou plus tard qu'il faut rattacher un fait assez vraisemblable, quoiqu'il soit contesté, malgré le témoignage d'un descendant de Fust, qui a raconté ce fait d'après les traditions de famille.

Schoiffer, ayant fabriqué secrètement son nouvel alphabet, à l'aide des matrices qu'il avait inventées, ne l'eut pas plutôt montré à Fust, que celui-ci, transporté de joie, offrit d'exploiter de concert avec lui ce perfectionnement typographique, et lui promit la main de sa fille unique. (Suivant une découverte récente, due à M. Auguste Bernard, ce serait sa petite-fille, la fille de son fils, que Fust aurait promise et donnée en mariage à Pierre de Gensheim.) Mais, pour s'associer avec Schoiffer, Fust devait d'abord rompre son association avec Gutemberg. En conséquence, il profita rigoureusement des avantages que lui donnait sur son associé l'acte de prêt et de nantissement, que celui-ci avait eu l'imprudence de souscrire.

Les cinq années, au bout desquelles expirait l'association, n'étaient point encore accomplies, lorsque Fust invita Gutemberg à lui rendre toutes les sommes prêtées,

avec les intérêts accumulés. Gutemberg n'avait pas terminé l'impression de sa Bible qui absorbait tout son avoir : c'était un capital considérable paralysé entre ses mains, jusqu'à ce que la publication de ce livre pût couvrir ses déboursés et lui apporter des bénéfices. Fust réclamait deux mille vingt florins d'or ; Gutemberg était dans l'impossibilité de les lui rendre.

Voici la traduction de l'acte allemand qui résume cette triste affaire : « Fust assigne Gutemberg en justice, pour recouvrer la somme de deux mille vingt florins d'or, provenant de huit cents florins qu'il avait avancés à Gutemberg, selon la teneur du billet de leur convention, ainsi que d'autres huit cents florins qu'il avait donnés à Gutemberg, en sus de sa demande, pour achever l'ouvrage, et d'autres trente-six florins dépensés, et des intérêts qu'il lui avait fallu payer, n'ayant pas lui-même les fonds suffisants. Gutemberg répliqua que les premiers huit cents florins ne lui avaient point été payés, selon la teneur du billet, tous et à la fois ; qu'ils avaient été employés aux préparatifs du travail ; qu'il s'offrait à rendre compte des derniers huit cents florins ; qu'il ne croyait pas être tenu de payer ni intérêts ni usure. Le juge ayant déféré le serment à Fust, celui-ci l'ayant prêté, Gutemberg perdit sa cause et fut condamné à payer les intérêts et la partie du capital qu'il aurait employée pour sa dépense particulière : ce dont Fust demanda et obtint acte du notaire Helmasperger, le 6 novembre 1455. »

Pierre Schoiffer n'avait figuré dans ce procès que comme témoin cité à la requête de Fust : son association avec celui-ci n'était pas encore connue. Celle de Gutemberg se trouvant dissoute, pour satisfaire aux exigences de son impitoyable créancier, il fut obligé de lui abandonner son imprimerie, avec tout le matériel qu'elle contenait, avec cette Bible, son espoir, dont les dernières feuilles étaient peut-être sous presse au moment où il se voyait dépouillé du fruit de ses longs travaux.

Pendant que Gutemberg était à la tête de son atelier dans la maison *Zum Jungen*, il imprima sans doute quelques petits livrets, soit en xylographie, soit en caractères mobiles. On lui attribue avec beaucoup d'apparence plusieurs éditions des *Lettres d'indulgence* que des délégués de Paulin Chappe, ambassadeur du roi de Chypre, Jean de Lusignan, délivraient aux fidèles qui s'engageaient à aider de leurs deniers la guerre sainte que ce roi soutenait contre les Turcs. Ces *Lettres d'indulgence*, distribuées au nom du pape Nicolas V, qui mourut le 25 mars 1455, ont donc été imprimées antérieurement à cette date, comme en fait foi la souscription suivante : *Datum Erffudie sub anno Domini MCCCCLIIII, die vero quinta decima mensis novembris.* C'est un placard, petit in-folio, imprimé sur vélin avec des caractères mobiles en bois ou en métal imitant l'écriture cursive et analogues à ceux de plusieurs livres publiés par Fust et Schoiffer avant 1460. Certains exemplaires de ces *Litteræ indulgentiarum* portent, d'ailleurs, la date de 1455 écrite à la main, ainsi que les noms des personnes en faveur de qui ils ont été expédiés, et qui appartenaient tous au diocèse de Mayence. M. Léon de Laborde, dans sa savante et lumineuse dissertation sur les *Débuts de l'imprimerie à Mayence et à Bamberg*, a traité à fond toutes les questions qui se rapportent aux *Lettres d'indulgence*, dont il a reconnu trois éditions différentes, imprimées à Mayence en 1454 et 1455.

On comprend que l'Imprimerie, à son début, ait servi surtout à multiplier une circulaire qui devait avoir un effet rapide et immédiat. Il est permis de supposer que cette circulaire, répandue à grand nombre d'exemplaires dans le même lieu et le même temps, fixa l'attention des curieux et divulgua le secret du nouvel art d'écrire (*novo scribendi genere reperto*, dit Gaspar Hedion, dans ses *Paral. ad Chron. Conradi*). Alors seulement on commençait à dire que Gutemberg avait enseigné au monde à écrire, en un jour, à l'aide de l'Imprimerie, plus qu'on n'aurait pu le

faire en une année avec des plumes. Ce sont les propres paroles de Baptiste Fulgose, dans son recueil *de Dictis factisque memoralibus*.

Mais Gutemberg était dépossédé de ses ateliers et de ses presses; Pierre Schoiffer, en s'associant avec Fust, avait épousé sa fille Christine, et la grande Bible, qu'il venait d'achever sans le concours de celui qui en avait imprimé la plus grande partie, était en vente, dans les premiers mois de l'année 1456. On la vendait, comme manuscrit, à un prix très-élevé; c'est pourquoi on n'avait mis à la fin aucune souscription qui fît connaître par quel nouveau procédé avait été exécuté cet immense travail. Il est possible aussi que Fust et Schoiffer n'aient pas voulu donner à Gutemberg un titre de gloire qu'ils n'osaient pas encore s'approprier. Gutemberg, complétement ruiné et privé de tous ses outils, ne se décourageait pas et cherchait à fonder une autre imprimerie.

Cette Bible latine, sans date, que tous les biographes s'accordent à regarder comme celle de Gutemberg, est un grand in-folio composé de six cent trente-sept feuillets, qu'on divise en deux ou trois et même quatre volumes. Elle est imprimée sur deux colonnes, de quarante-deux lignes chacune dans les pages entières, à l'exception des dix ou onze premières, qui n'ont que quarante ou quarante et une lignes; la hauteur des colonnes est de dix pouces huit lignes (vingt-neuf centimètres huit millimètres); celle des caractères, de deux lignes environ (quatre millimètres). Ces caractères sont gothiques; les feuillets ne présentent ni chiffres, ni signatures, ni réclames. Il y a des exemplaires sur vélin, et d'autres sur papier.

Ce qui prouve d'une manière incontestable la date de l'impression de cette Bible (de six cent trente-sept feuillets à quarante-deux lignes), c'est la note manuscrite qui se trouve sur un des exemplaires de la Bibliothèque impériale de Paris, et qui nous apprend que cet exemplaire a été enluminé, relié et corrigé, en 1456, par Henri Cremer, vi-

caire de l'église collégiale de Saint-Étienne, à Mayence. On lit, à la fin du second volume de cet exemplaire, cette souscription écrite en rouge : *Iste liber illuminatus, ligatus et completus est per Henricum Cremer vicarium ecclesie collegiate sancti Maguntini Stephani sub anno Domini millesimo quatringentesimo quinquagesimo sexto festo Assumptionis gloriose Virginis. Deo gratias. Alleluia.* On peut estimer que ce vicaire, qui faisait lui-même le métier de rubricateur, de relieur et de correcteur ou reviseur, n'a pas consacré moins de cinq mois à son travail, puisqu'un seul volume l'avait occupé du 15 juin au 15 août (fête de l'Assomption) ; ce qui résulte de la souscription du premier tome, souscription écrite en bleu et antérieure à l'autre : *Et hic est hujus prime partis Biblie scilicet veteris Testamenti. Illuminata seu rubricata et ligata per Henricum Albeh alias Cremer. Anno Domini M° CCCC° LVI, festo Bartholomei apostoli. Deo gratias. Alleluia.* Il s'agit ici de la première fête de saint Barthélemy, qui tombait au 15 juin, et non de la seconde, qui se célébrait le 24 août.

On peut estimer que cette Bible fut tirée à cent cinquante exemplaires, qui furent vendus la plupart comme des manuscrits, et dont une dizaine seulement ont été conservés jusqu'à nos jours. L'émission simultanée d'un si grand nombre de Bibles absolument semblables ne contribua pas moins que le procès de Gutemberg et de Fust à divulguer la découverte de l'Imprimerie. Aussi Fust et son nouvel associé Schoiffer, qui s'étaient engagés mutuellement à la tenir secrète le plus longtemps possible, furent-ils les premiers à la faire connaître et à s'en attribuer l'honneur, quand la rumeur publique ne leur permit plus de la cacher dans leurs ateliers.

Ils avaient transféré ces ateliers, de la maison *Zum Jungen* dans celle dite *Zum Humbrecht*, qui resta occupée par leurs descendants jusqu'au milieu du seizième siècle, et qui était encore appelée, à cette époque, la *Maison de l'Imprimerie* (*Druckhof*). Ce fut dans cette maison que Fust et

Schoiffer imprimèrent le premier livre qui porta leurs noms, et qui attacha une date à l'art nouveau qu'ils avaient perfectionné; ce fut dans cette maison que Schoiffer compléta l'invention de Gutemberg (*artem ut nunc est implevit,* dit l'abbé Tritheim).

Ce premier livre, imprimé avec date certaine, est le *Psalmorum codex,* dont le dernier feuillet offre au verso cette souscription remarquable en rouge: *Præsens spalmorum* (sic) *codex venustate capitalium decoratus rubricationibusque sufficienter distinctus, adinventione artificiosa imprimendi ac characterizandi, absque calami ulla exaratione sic effigiatus, et ad eusebiam Dei industrie est consummatus, per Johannem Fust civem Maguntinum et Petrum Schoeffer de Gernszheim, anno Domini millesimo CCCCLVII in vigilia Assumptionis.* Ce magnifique Psautier est un grand volume in-folio, de cent soixante-quinze feuillets, imprimé en grosses lettres de forme, rouges et noires, gravées sur le modèle des manuscrits liturgiques du quinzième siècle. Ces lettres de forme sont de deux dimensions : la plus grande est employée pour les psaumes; la plus petite, pour les collectes, antiphones, répons et versets. Chaque page contient vingt lignes, excepté la première, qui n'en a que dix-neuf, et le verso du cent trente-septième feuillet, où l'on en compte vingt et une. Cette édition est décorée de deux cent quatre-vingt-huit capitales ornées ou lettres *tourneures,* tirées en rouge et et en bleu. Celle de la première page est imprimée en trois couleurs : bleu, rouge et pourpre ; elle est haute de neuf centimètres trois millimètres (trois pouces cinq lignes) et large de un décimètre huit millimètres (quatre pouces); elle représente un B entouré d'arabesques, de feuillages et de fleurs, ayant dans un de ses jambages un lévrier qui court après une perdrix.

Les bibliographes et les savants ont longuement débattu la question de savoir si les imprimeurs s'étaient servis de caractères mobiles en bois ou en fonte pour exécuter cet

admirable livre. Les inégalités et les différences que l'on constate çà et là dans les dimensions des mêmes lettres ne seraient pas une preuve que ces lettres eussent été gravées en bois ; car des moules imparfaits en argile ou en plâtre pouvaient produire ces différences. Mais la réputation que Schoiffer s'était faite comme graveur de lettres en bois (*quo vix cælando promptior alter erat,* dit Bergellanus dans son *Encomium Typographiæ*) nous semble fondée sur cette édition et sur les deux éditions suivantes du Psautier (1459 et 1490), dans lesquels la grandeur des types explique l'emploi des caractères en bois.

Il n'existe que des exemplaires sur vélin de ces éditions, et l'on n'en connaît que sept de la première. La tradition veut que cette première édition ait été entreprise par Schoiffer aux frais du chapitre de la collégiale de Saint-Alban de Mayence, comme la seconde l'aurait été pour les Bénédictins de l'abbaye de Saint-Jacques, dans la même ville.

L'Imprimerie n'essayait plus de se cacher; elle cherchait, au contraire, le grand jour, et les deux associés Fust et Schoiffer se bornaient à réclamer une part dans l'invention (*adinventio*). Mais on ne paraissait pas encore soupçonner que cette invention pût s'appliquer à reproduire d'autres livres que des bibles, des psautiers et des missels, parce que c'étaient là les seuls livres qui eussent un débit assuré, prompt et multiplié.

Fust et Schoiffer, encouragés par la vente de leurs impressions, entreprirent de publier un ouvrage volumineux qui servait alors de manuel liturgique à toute la chrétienté, le célèbre *Rationale divinorum officiorum* de Guillaume Durand, évêque de Mende au treizième siècle; ils firent fondre, pour cette édition, des caractères représentant l'écriture usitée à cette époque dans toute l'Allemagne et connue sous le nom de *lettres de somme;* ils utilisèrent seulement quelques grandes initiales des Psau-

tiers de 1457 et 1459, et ils les tirèrent aussi en encre rouge et bleue dans leur édition du *Rationale*, qui se recommande par la netteté des caractères et par l'égalité parfaite du tirage.

Il suffit de jeter les yeux sur les Psautiers et sur le *Rationale*, pour se convaincre que l'Imprimerie, en 1457 et 1459, avait atteint le plus haut degré de perfection, et il est impossible de ne pas apprécier le long intervalle de temps qui sépare ces admirables livres et les grossiers *Speculum* de Hollande. Cette édition du *Rationale* n'était plus, d'ailleurs, destinée à un petit nombre d'acheteurs ; elle s'adressait à toute la catholicité, et les exemplaires, soit sur vélin, soit sur papier, se répandirent, en effet, assez rapidement par toute l'Europe, ce qui fit croire partout que l'Imprimerie avait été inventée à Mayence. La souscription était absolument semblable à celle du Psautier, et Pierre Schoiffer s'y intitulait seulement *clerc* ou écrivain du diocèse de Mayence, pour ne pas paraître sans titre ni qualité, à côté de son beau-père Fust, *citoyen* de Mayence. On voit, par d'anciennes notes inscrites sur plusieurs exemplaires du *Rationale*, que ce livre n'était pas vendu partout à prix égal, et que la nouveauté de l'invention motivait les différences de ce prix, toujours élevé d'ailleurs. L'exemplaire du couvent de Sainte-Justine du Mont-Cassin, à Padoue, fut payé dix-huit ducats, en 1461. Dans quelques exemplaires, les initiales étaient enluminées au pinceau et rehaussées d'or.

Le quatrième ouvrage imprimé par Fust et Schoiffer avec les mêmes caractères et les mêmes procédés typographiques est le recueil des Constitutions du pape Clément V, connues sous le nom de *Clémentines*. Ce recueil forme un volume grand in-folio, de cinquante et un feuillets à deux colonnes, en lettres de somme de deux grandeurs, sans chiffres, réclames ni signatures; les initiales sont peintes en or et en couleur dans le petit nombre d'exemplaires que l'on connaît de cette rare édition ;

quant à la souscription, elle est à peu près identique aux précédentes.

Cependant Jean Gutemberg, dépossédé de tout son matériel d'imprimerie, n'avait pas renoncé à un art dont il se regardait avec raison comme le principal inventeur. Il tenait surtout à prouver qu'il était aussi capable que ses anciens associés d'imprimer des livres sans le secours de la plume, *absque calami ulla exaratione*. Il chercha donc une nouvelle association et de nouveaux fonds paur monter un nouvel atelier d'imprimerie.

Selon les uns, il aurait trouvé les sommes nécessaires à son dessein chez un riche bourgeois de Mayence, chez ce Jean de Meydenbach que plusieurs historiens ont nommé parmi les créateurs de l'Imprimerie mayençaise; selon les autres, il serait parvenu à rouvrir ses ateliers dans sa maison *Zum Jungen,* grâce à la généreuse assistance du docteur Conrad Humery, syndic de Mayence. Quoi qu'il en soit, on sait, par tradition, que l'atelier de Gutemberg ut en activité jusqu'en 1460.

C'est en cette année-là que parut le *Catholicon* de Jean Balbi, de Gênes (*de Janua*), le seul ouvrage important dont l'impression puisse être attribuée à Gutemberg, et qui mérite de soutenir la comparaison avec les éditions de Fust et de Schoiffer. Cet admirable volume grand in-folio est composé de trois cent soixante-quinze feuillets, imprimés en lettres de somme, sur deux colonnes de soixante-six lignes chacune, sans chiffres, réclames ni signatures. Les initiales, laissées en blanc au tirage (c'était Schoiffer qui avait inventé les initiales tirées en couleur à la presse), ont été ajoutées au pinceau ou à la plume dans les exemplaires sur vélin ou sur papier; les caractères qui ont servi à cette impression diffèrent de ceux que Fust et Schoiffer employèrent dans leurs éditions, et ne sont pas aussi élégants ni aussi nets que ces derniers ; mais ils témoignent néanmoins d'une grande expérience de l'art typographique. Gutemberg, qui avait imité les *Donats* et le

Speculum de Hollande, ne voulut pas sans doute s'approprier l'honneur d'une invention qu'il n'avait fait que perfectionner; il attribua la gloire de cette divine invention à Dieu seul, en déclarant que le *Catholicon* avait été imprimé, sans le secours du roseau, du style ou de la plume, par un merveilleux ensemble des poinçons, des matrices et des lettres.

Voici les termes mêmes de cette belle souscription, dans laquelle Gutemberg, noble citoyen de Mayence, ne daigne pas se nommer comme un simple ouvrier *mécanique* : « Altissimi presidio cujus nutu infantium lingue fiunt « diserte ; quique nimio sepe parvulis revelat quod sapien- « tibus celat, hic liber egregius *Catholicon*, dominice In- « carnacionis anni MCCCCLX, almâ in urbe Maguntinà « nacionis inclite germanice, quam Dei clementia tam « alto ingenii lumine, donoque gratuito, cæteris terrarum « nacionibus preferre, illustrareque dignatus es , non ca- « lami, stili aud penne suffragio, sed mira patronarum, « formarumque concordia proporcione et modulo impres- « sus atque confectus est. »

Hinc tibi, sancte Pater, Nato cum Flamine sacro,
Laus et honor Domino trino tribuatur et uno.
Ecclesie laude libro hoc catholice plaude,
Qui laudare piam semper non linque Mariam.
DEO GRATIAS.

Dans cette souscription mystérieuse, Gutemberg, sans revendiquer la priorité de l'invention, donnait à entendre qu'il l'avait devinée par une inspiration du ciel dès son enfance, et que l'Imprimerie, telle qu'il l'exerçait à Mayence, avec ses types fondus dans des matrices, n'était connue nulle part avant lui. Du reste, il gardait le silence sur l'origine de l'art et sur le nom du premier inventeur.

Le *Catholicon* ne fut probablement pas tiré à grand

nombre, car il n'en existe que sept ou huit exemplaires sur vélin et autant sur papier.

Gutemberg, satisfait d'avoir prouvé qu'il pouvait imprimer comme Fust et Schoiffer, ne dirigea pas longtemps son imprimerie, qu'il abandonna aux soins de ses ouvriers, Henri et Nicolals Bechtermuncze, Weigand Spyes et Ulric Zell. Cette imprimerie avait été transportée vraisemblablement à Elttwill, dans la résidence d'Adolphe II, électeur et archevêque de Mayence. Gutemberg était devenu un des gentilshommes de la maison de ce prince ecclésiastique, qui l'avait pourvu de cette charge et de la pension qu'elle comportait, par acte du 18 janvier 1465.

Quant à un autre diplôme, daté de 1459, dans lequel Gutemberg s'engage à laisser au couvent de Sainte-Claire, de Mayence, où sa sœur Berthe était religieuse, « tous les livres qu'il a déjà imprimés ou qu'il pourra imprimer à l'avenir, » on a reconnu la fausseté de cette pièce, fabriquée par Bodmann, archiviste de Mayence dans le siècle dernier.

Gutemberg avait donc repris, à la cour de l'archevêque, le rang que lui assignait sa naissance ; il était honoré comme le père de l'Imprimerie, mais il ne conservait qu'un intérêt dans l'exploitation de l'établissement créé par lui. Il mourut avant le 24 février 1468, et fut enterré dans l'église des Récollets de Mayence, où son ami Adam Gelth lui érigea un monument, dont l'épitaphe rendait hommage à l'inventeur de l'art typographique : *Artis impressoriæ repertori.*

Après sa mort, l'archevêque Adolphe fit *gracieusement* livrer au docteur Conrad Humery « quelques formes, instruments, outils et autres objets relatifs à l'Imprimerie, » laissés par Gutemberg et appartenant audit docteur, qui s'engagea, par lettre en date du 21 septembre 1468, à ne se servir de ces formes et outils que dans la ville de Mayence, et même à ne les vendre qu'à un bourgeois de cette ville, par préférence à tout acquéreur étranger. Ces

instruments, formes et outils, étaient considérés peut-être comme les monuments authentiques de l'origine de l'Imprimerie à Mayence.

Fust et Schoiffer n'en continuaient pas moins leurs impressions avec une ardeur infatigable, et les progrès qu'ils firent faire à l'art typographique leur permirent de croire qu'ils l'avaient réellement inventé. Ils entreprirent une nouvelle édition de la Bible en deux volumes grand in-folio, et ils achevèrent au mois d'août 1462 cette édition, bien plus parfaite que celle qui avait inauguré l'Imprimerie. Ce chef-d'œuvre typographique, qui porte par excellence le nom de *Bible de Mayence*, offre de telles différences dans la plupart des exemplaires, qu'on est tenté de supposer que les éditeurs avaient gardé en pages et en formes tout l'ouvrage composé et qu'ils faisaient exécuter des tirages au fur et à mesure des besoins de la vente. Il existe un assez grand nombre d'exemplaires de ce livre sur vélin, avec initiales peintes et dorées, qui furent probablement vendus comme manuscrits.

Gabriel Naudé raconte, dans son *Addition à l'histoire de Louis XI*, que des exemplaires ayant été vendus de la sorte à Paris, les vendeurs furent poursuivis par le parlement, sur la plainte des acheteurs, et condamnés à la prison et à l'amende. Ce fait, qui n'a rien d'invraisemblable, est pourtant rejeté par la critique moderne, après les recherches infructueuses qu'on a faites dans les registres du parlement de Paris, pour y retrouver la trace de cette affaire. Mais on n'a pas songé que les écrivains, copistes et libraires, étaient compris alors dans la juridiction permanente de l'Université, et que l'Université avait le droit de poursuivre elle-même quiconque contrevenait à ses priviléges; or la vente des imprimés, comme celle des manuscrits, ne pouvait avoir lieu que sous l'autorisation universitaire. Il est donc probable que l'apparition des Bibles de Mayence à Paris émut vivement la communauté des écrivains et des libraires, qui voyaient dans l'invention

nouvelle d'écrire (*novum scribendi genus*) la perte de leur industrie. Ces Bibles furent accueillies partout avec le même étonnement, avec les mêmes défiances et les mêmes hostilités. Ce ne fut pas seulement à Paris qu'on accusa de magie les vendeurs de Bibles.

Mais déjà le secret de l'Imprimerie n'était plus renfermé dans l'enceinte de Mayence : deux mois après l'achèvement de cette Bible, qui offrait le modèle le plus parfait de l'art typographique, la ville de Mayence avait été prise d'assaut et livrée au pillage (le 27 octobre 1462). Ce malheureux événement, à la suite duquel l'atelier de Fust et Schoiffer resta désert et inactif pendant deux années entières, eut pour résultat heureux de disséminer dans toute l'Europe les imprimeurs et l'art nouveau qu'ils avaient appris, en l'exerçant, sous le sceau du serment. Le fils même de Pierre Schoiffer, dans la souscription d'un livre (*Breviarium historiæ Francorum*, de Jean Tritheim) imprimé en 1502, assigne la date de 1462 à la propagation de l'Imprimerie hors de Mayence : *Tandem, de anno Domini* 1462, *per eosdem familiares (jusjurando adstrictos) in diversas terrarum provincias divulgata, haud parvum sumpsit incrementum.*

Selon Jean Tritheim (*Annal. Hirsaug.*), qui n'a fait que recueillir le témoignage de Pierre Schoiffer, l'Imprimerie aurait été d'abord apportée à Strasbourg ; selon la Chronique anonyme de Cologne, c'est à Cologne que le premier transfuge de l'atelier de Gutemberg serait venu s'établir. En effet, en étudiant avec soin les origines typographiques, on reconnaît, d'une manière presque certaine, que, si les ouvriers de Fust et de Schoiffer, fidèles au serment qu'ils avaient prêté à leurs patrons, ne quittèrent Mayence qu'après le désastre de cette ville, ceux de Gutemberg, qui n'avait peut-être pas lié les siens par le même serment, allèrent, avant cette époque et sans doute dès 1460, se fixer à Cologne et à Bamberg. Quant à Strasbourg, il y a beaucoup d'apparence que l'Impri-

merie tabellaire n'avait pas cessé d'y être en usage, depuis que Gutemberg, en 1439, avait dû révéler quelque chose de ses essais devant le grand-conseil. Cependant Strasbourg n'a pu produire, à l'appui de ses justes prétentions, aucune date de livre antérieure à 1471, tandis que Cologne se présente avec une édition datée de 1467, et Bamberg, avec plusieurs impressions de 1461 et 1462.

Quoique Fust et Schoiffer eussent donné aux imprimeurs l'exemple des souscriptions datées à la fin des livres qu'ils publiaient, leurs concurrents ne se piquaient pas de divulguer ainsi leur secret et préféraient à une satisfaction de vanité l'avantage d'un bénéfice assuré; car leurs livres sans souscription, ils les vendaient au même prix que des manuscrits. Il est permis de supposer que les magistrats, à la requête des calligraphes lésés dans leur industrie, enjoignirent aux imprimeurs de signer leurs éditions, pour empêcher la fraude et pour avertir l'acheteur.

On commençait à comprendre que l'Imprimerie n'était pas seulement destinée à reproduire des Bibles et des psautiers; la diminution du prix des livres allait multiplier le nombre des personnes qui en achèteraient, et l'on pouvait déjà prévoir le temps peu éloigné où chacun pourrait avoir une bibliothèque à soi. Il avait fallu, par degrés, faire, en quelque sorte, un public à cet art nouveau, qui n'était pas le produit d'un besoin urgent et qui semblait vouloir se borner d'abord à exécuter des Donats, des Speculum et des livres d'images pieuses. Au moment où l'Imprimerie sortit de Mayence, elle n'avait pas encore mis au jour un seul ouvrage de littérature classique; mais elle avait prouvé, par des publications colossales, telles que le *Catholicon* de 1460 et la Bible de 1462, qu'elle pouvait entreprendre de créer des bibliothèques entières.

Le premier classique latin qui ait passé sous la presse, c'est le traité *De officiis*, de Cicéron, imprimé à Mayence

dans l'atelier de Fust et de Schoiffer, en 1465, et réimprimé, l'année suivante, par les mêmes associés. Ce volume, de format petit in-folio, composé de quatre-vingt-sept feuillets à longues lignes, se termine par cette souscription tirée en rouge : *Præsens Marci Tullii Ciceronis clarissimum opus, Johannes Fust Maguntinus civis, non atramento, plumali canna neque ærea, sed arte quadam perpulchra, Petri manu pueri mei, feliciter effeci. Finitum, anno MCCCCLXV.* Ce chef-d'œuvre de typographie présente de si nombreuses variantes de texte dans tous les exemplaires sur vélin et sur papier, qu'on est forcé de croire que le tirage de chaque exemplaire donnait lieu à une correction nouvelle et que les formes de tout l'ouvrage restaient ainsi composées, même après l'achèvement du tirage général, qui ne s'élevait pas à plus de deux cent cinquante exemplaires. Ce livre est le premier dans lequel on trouve des caractères grecs, ou du moins des mots grecs tirés à la presse, avec des planches xylographiques, il est vrai, plutôt qu'avec des types mobiles.

Cette édition du traité *De officiis* fut, pour ainsi dire, le point de départ de l'Imprimerie de bibliothèque; elle eut un succès si général, qu'il fallut, comme nous l'avons dit, la réimprimer l'année suivante.

Fust et Schoiffer, voyant d'ailleurs que leur art allait se répandre comme un torrent de lumières sur la face du monde, se hâtèrent de devancer partout la concurrence en établissant des dépôts de livres dans les grandes villes étrangères. Fust vint lui-même à Paris, pour y fonder un comptoir de librairie, accompagné d'un de ses meilleurs ouvriers (son propre fils, selon M. Auguste Bernard), Conrad Henlif, dont le nom est écrit *Hanequis* dans des titres français qui le dénaturent, comme tous les noms allemands étaient dénaturés à cette époque. Ce fut durant son court séjour à Paris qu'il fit présent d'un exemplaire du *De officiis* à Louis de la Vernade, président du parlement de Toulouse. Cet exemplaire, portant une note où

ce fait est consigné à la date du mois de juin 1466, est conservé à la bibliothèque de Genève.

On croit que, peu de mois après, Fust mourut de la peste, qui enleva plus de quarante mille personnes dans la population de Paris. Quoi qu'il en soit, Pierre Schoiffer, à partir de l'année 1467, paraît seul dans les souscriptions des livres qui sont sortis de ses presses, jusqu'à la fin de sa longue et active carrière de typographe. Conrad Henlif avait pris pourtant un intérêt dans la librairie qui dépendait de l'imprimerie de Schoiffer; c'était lui qui se chargeait de la vente des livres en général. Il établit à Paris un commis, nommé Herman de Stathoen, originaire d'Allemagne, qui ne survécut pas longtemps à Jean Fust.

Ce commis étant étranger, tous ses biens revenaient au roi par droit d'aubaine; les livres qu'il avait en dépôt furent donc saisis et vendus au profit du roi. Conrad *Hanequis* et Pierre Schoiffer, réclamèrent contre cette confiscation, et firent intervenir dans leurs réclamations l'électeur de Mayence et le roi des Romains, Frédéric III; ils se rendirent eux-mêmes à Paris et trouvèrent de puissants appuis auprès du roi Louis XI, qui leur accorda enfin la restitution d'une somme de 2,425 écus d'or, « en considération de la peine et labeur que lesdits exposans ont pris pour ledit art et industrie de l'impression, et au profit et utilité qui en vient et peut venir à toute la chose publique, tant pour l'augmentation de la science que autrement. » Cette belle ordonnance de Louis XI est datée du 21 avril 1475.

Schoiffer et *Hanequis* avaient été reçus à Paris avec beaucoup de distinction et de faveur : les religieux de l'abbaye de Saint-Victor, auxquels ils offrirent en don un exemplaire sur vélin des *Epistolæ beati Hieronymi*, imprimées en 1470, enregistrèrent ce don dans leur nécrologe et fondèrent « un anniversaire pour les honorables hommes Pierre Schoiffer, Conrad Hanequis et Jean Fust, bourgeois de Mayence, imprimeurs de livres, et pour

leurs femmes, fils, parents et amis. » De plus, Jean, abbé de Saint-Victor, les força d'accepter une somme de 12 écus d'or.

L'industrie, art et usage de l'impression d'écriture, selon les termes de l'ordonnance de Louis XI, n'était déjà plus un mystère pour les savants de Paris : cette ville possédait l'Imprimerie depuis 1469. Dès l'année 1462, Louis XI, curieux et inquiet de ce qu'il entendait raconter de l'invention de Gutemberg, avait envoyé à Mayence Nicolas Jenson, un des plus habiles graveurs de la Monnaie de Tours, pour « s'informer secrètement, dit Gabriel Naudé, de la taille des poinçons et caractères, au moyen desquels se pouvoient multiplier par impression les plus rares manuscrits, et pour en enlever subtilement l'invention. » Nicolas Jenson ne revint pas en France, et ce fut en Italie, à Venise, qu'il porta plus tard tous les fruits de sa mission typographique : il est probable qu'il s'était fait initier au secret de l'Imprimerie dans l'atelier de Schoiffer; mais on n'a jamais su les motifs qui l'empêchèrent de rentrer dans sa patrie. Louis XI n'en fut pas moins l'instigateur des premiers essais de l'Imprimerie en France, et les premiers imprimeurs qui vinrent s'établir à Paris, sous la protection de ce roi, lui dédièrent une de leurs éditions, *Roderici Zamorensis episcopi Speculum vitæ humanæ*, in-folio publié sans date en 1470 ou 1471.

Ces imprimeurs étaient Ulric Gering, Martin Crantz et Michel Friburger, tous trois Allemands, venus de leur pays, vers 1469, à la demande et aux frais de Jean Heynlin, dit *de la Pierre*, leur compatriote, recteur de l'Université et prieur de Sorbonne. Le savant professeur de rhétorique Guillaume Fichet n'avait pas été étranger à leur appel. Les trois imprimeurs associés disposèrent le matériel de leur atelier dans une salle de la Sorbonne et commencèrent à imprimer, sous les yeux de Jean de la Pierre et de Guillaume Fichet, qui revoyaient les épreuves.

On imprima d'abord *Gasparini Barzizii Pergamensis epistolæ,* in-4° de cent dix-huit feuillets non chiffrés, sans date, mais précédés d'une épître de Fichet à son ami Jean de la Pierre, qui y est qualifié *prieur de Sorbonne,* dignité qu'il obtint pour la seconde fois en 1470. Les vers suivants, placés à la fin de ce volume, établissent d'une manière incontestable son droit de priorité parmi les impressions parisiennes :

Ut sol lumen, sic doctrinam fundis in orbem,
Musarum nutrix regia, Parisius.
Hinc prope divinam, Tu, quam Germania novit
Artem scribendi, suscipe promerita.
Primos ecce libros quos hæc industria finxit
Francorum in terris, ædibus atque tuis.
Michael, Uldaricus, Martinusque, magistri,
Hos impresserunt, ac facient alios.

Cette impression fut suivie, en effet, de douze ou quinze autres, également sans date, mais imprimées dans le même lieu, par les mêmes associés, sous la direction immédiate de Jean de la Pierre et de Guillaume Fichet, qui choisissaient les ouvrages à publier, épuraient les textes, ajoutaient des préfaces et corrigeaient les épreuves. Ces deux savants amis étaient donc véritablement les maîtres (*magistri*) de leur imprimerie, qu'ils défrayaient seuls. Guillaume Fichet fit de la sorte imprimer plusieurs de ses propres ouvrages : *Rhetoricorum libri tres* et des recueils de lettres latines ; Jean de la Pierre publia de préférence plusieurs classiques, Florus, Salluste, *Epistolæ cynicæ.* La plupart de ces éditions sont des in-4° assez minces ; le *Speculum* de Roderic Sancius, évêque de Zamora, et le *Sophologium* de Jacques Legrand (*Jacobi Magni*), sont de format in-folio. Selon Naudé, le *Speculum,* dédié à Louis XI, aurait précédé les *Epistolæ* de Gasparinus. Ces différentes impressions, dans lesquelles les capitales ont été faites à la main, offrent des caractères romains et non gothiques, souvent inégaux et par conséquent défectueux

au tirage, quoique le papier soit très-blanc et très-fort, quoique l'encre soit très-noire et très-éclatante.

Ainsi, dans l'espace de trois ou quatre ans, de 1469 à 1473, Ulric Gering, Martin Crantz et Michel Friburger mirent au jour environ quinze volumes in-4° et in-folio, contenant divers ouvrages, imprimés la plupart pour la première fois. Mais, dans le cours de l'année 1473, Jean de la Pierre et Guillaume Fichet durent se séparer de *leurs Allemands*, comme ils appelaient les trois associés; Fichet allait se fixer à Rome, auprès du pape Sixte IV; Jean de la Pierre retournait en Allemagne: leur imprimerie fut donc fermée et le matériel dispersé.

Les trois imprimeurs ne quittèrent pourtant point Paris, en sortant de la Sorbonne; ils fondèrent à leurs frais une imprimerie, rue Saint-Jacques, près de l'église Saint-Benoît, dans une maison à l'enseigne du *Soleil-d'Or*, et, après y avoir créé un nouveau matériel, gravé et fondu de nouveaux caractères, ils imprimèrent, de 1473 à 1477, plus de douze ouvrages, tous in-folio, entre lesquels une Bible latine qui porte cette suscription historique, datée de la quinzième année du règne de Louis XI (1475).

> Jam tribus undecimus lustris Francos Ludovicus
> Rexerat, Ulricus, Martinus, itemque Michael,
> Orti Teutoniâ, hanc mihi composuere figuram
> Parisii arte sua : me correctam vigilanter,
> Vænalem in vico Jacobi Sol Aureus offert.

Ils avaient formé deux autres imprimeurs, Pierre de César ou Césaris, maître ès arts de l'Université, et Jean Stol, qui ouvrirent une imprimerie, non loin de la leur, rue Saint-Jacques, à l'enseigne du *Soufflet-Vert*, près du couvent des Jacobins.

En 1477, Ulric Gering resta seul à la tête de son imprimerie et donna plusieurs éditions, plus parfaites encore que les précédentes; il s'associa, de 1478 à 1480, avec Guillaume Maynial, et depuis, avec Berthold Rembolt. Il

avait alors transporté ses ateliers et son enseigne du *Soleil-d'Or* dans une maison voisine des grandes écoles de théologie et appartenant à la Sorbonne. Quand son âge avancé lui conseilla le repos vers 1509, ce fut dans le collége de Sorbonne qu'il obtint une retraite honorable, en vertu des lettres d'hospitalité qui lui avaient été accordées ; ce fut dans ce collége qu'il mourut, le 23 août 1510, en laissant tous ses biens aux pauvres et aux écoliers. On voyait son portrait dans la chapelle haute du collége de Montaigu, avec une inscription qui le désignait comme un des premiers imprimeurs, *unus ex primis typographis*. Dans les livres qu'on doit à son association avec Martin Crantz et Michel Friburger, ces trois imprimeurs s'intitulaient eux-mêmes : *Industriosos impressoriæ artis librarios atque magistros*.

La Sorbonne et l'Université furent donc le berceau et l'asile de l'Imprimerie parisienne, qui ne tarda pas à devenir florissante et qui donna pour concurrents à Ulric Gering, Pierre Caron en 1474, Pasquier Bonhomme en 1476, Antoine Gérard en 1480, et une vingtaine d'autres imprimeurs habiles, jusqu'en 1500.

Lorsque l'Imprimerie de Mayence vint se naturaliser à Paris, *in ædibus Sorbonæ*, en 1469, elle avait déjà passé en Italie; elle s'était d'abord fixée à Venise, selon la Chronique anonyme de Cologne; à Subiaco, selon le témoignage des éditions publiées *in venerabili monasterio Sublacensi*. Aussitôt après la catastrophe de Mayence, en 1462, deux ouvriers, sortis de l'atelier de Fust et Schoiffer, emportèrent au delà des Alpes le secret qu'ils avaient reçu comme un dépôt, sous la foi du serment : Conrad Swynheym et Arnauld Pannartz s'arrêtèrent dans le couvent de Subiaco, près de Rome, où ils avaient rencontré des religieux allemands, amis et protecteurs des lettres. Ils parvinrent à y établir une imprimerie, aux frais de ces bons moines, et ils publièrent un *Donat*, sans date ; Lactance, 1465 ; le traité de Cicéron, *De oratore*, sans

date, et le traité de saint Augustin, *De civitate Dei*, 1467.

Appelés à Rome par les savants, qui recherchaient à l'envi les précieux vestiges de l'antiquité grecque et romaine, ils acceptèrent l'hospitalité que leur offrait l'illustre famille Massimi (*de Maximis*) et n'imprimèrent plus que dans cette maison. Un de leurs ouvriers, Ulric Han, d'Ingolstad, avait déserté, peu de mois auparavant, leur atelier de Subiaco, pour venir aussi à Rome imprimer les *Meditationes* du cardinal Jean de Torquemada (*de Turrecremata*), qui l'avait pris à gages. Ce recueil des *Meditationes*, achevé d'imprimer le dernier jour de l'année 1467, paraissait, orné de gravures en bois, au moment où Swynheym et Pannartz mettaient sous presse plusieurs classiques latins. Il y eut toujours entre les deux imprimeries une rivalité qui se manifestait par leur empressement à se contrefaire l'une l'autre, tellement qu'une édition donnée par Swynheym et Pannartz était presque aussitôt reproduite par Ulric Han. Ces éditions, il est vrai, ne furent jamais tirées à plus de trois cents exemplaires ; mais le prix de vente égalait à peine le prix de fabrication, qui était très-élevé à cette époque.

Depuis 1465 jusqu'en 1474, où Swynheim et Pannartz se séparèrent, ces deux associés avaient fait sortir de leurs presses douze mille quatre cent soixante quinze volumes, la plupart in-folio : ils avaient publié pour la première fois Lactance, Cicéron, Aulu-Gelle, César, Virgile, Tite-Live, Strabon, Lucain, Pline le naturaliste, Suétone, Quintilien, Silvius Italicus, Ovide ; ils avaient même réimprimé plusieurs de ces ouvrages ; et cependant, comme on l'apprend d'une requête adressée, en faveur de ces imprimeurs, au pape Sixte IV par l'évêque d'Aleria, qui prenait une part active à leurs travaux bibliographiques, les deux associés avaient épuisé toutes leurs ressources en 1472, et ils se plaignaient alors de voir leurs magasins encombrés de livres qui ne trouvaient plus d'acheteurs. Il est à présumer que le pape vint à leur aide et leur

fournit les moyens de continuer leurs impressions ; néanmoins, Swynheym, fatigué de cette lutte perpétuelle contre la misère, abandonna l'Imprimerie pour se consacrer exclusivement à l'art de la gravure sur cuivre. Il mourut avant d'avoir achevé les cartes géographiques d'un *Ptolémée* qui parut en 1478 et auquel Arnold Buckinck avait mis la dernière main.

La plus noble émulation régnait par toute l'Italie, entre tous les savants, pour favoriser la publication des anciens manuscrits ; mais la vente des livres imprimés n'en était pas moins difficile ni moins ingrate. Jean-André, évêque d'Aleria, Antoine Campani, évêque de Crotone, François Accolti, dit *Aretinus*, Mathias Palmerius, François Piccolomini, Laurent Valla, Poggio, Bessarion et d'autres hommes éminents ne dédaignaient pas de collationner les textes, de corriger les épreuves, de préparer les éditions, comme de simples protes, et les imprimeurs ne se ruinaient pas moins. Rome avait aussi, à la même époque, d'autres imprimeurs, aussi dévoués et aussi habiles que Swynheym et Pannartz, qui soutinrent une fatale concurrence, non-seulement contre Ulric Han, mais encore contre George Laver, de Wurtzbourg ; Jean-Philippe de Lignamine, de Messine ; Simon-Nicolas, de Lucques ; Adam Rot, de Metz ; Léonard Pffiegel, Jean Renhardy, etc. Tous ces imprimeurs, la plupart accourus d'Allemagne, se faisaient tort mutuellement, et leurs éditions se succédaient avec une telle rapidité, que la production typographique n'était nullement en rapport avec les besoins de la consommation littéraire.

Il y avait à Rome, en même temps, plus de vingt imprimeurs qui occupaient ensemble plus de cent presses et qui cherchaient surtout à se surpasser de vitesse dans leurs impressions.

Un d'eux, Jean-Philippe de Lignamine, avait fabriqué cinq mille volumes en 1476, comme il le dit dans une de ses préfaces, et cet imprimeur n'était pas venu d'Allema-

gne, à l'instar de ses confrères, pour répandre l'art de Gutemberg et de Schoiffer en Italie. Médecin savant, passionné pour les lettres latines, il avait quitté Messine, sa ville natale, au bruit de la nouvelle découverte, et il s'était rendu à Rome dans le but d'y fonder un établissement typographique sous les auspices du pape Paul II. Les éditions qu'il a publiées font honneur à son goût et à son érudition. Il revoyait et corrigeait non-seulement les livres composés dans son atelier, mais encore ceux qu'Ulric Han et Simon-Nicolas de Lucques mettaient sous presse, tant l'émulation était grande entre les savants romains pour tout ce qui regardait l'Imprimerie.

Les communautés religieuses, à l'exemple du pape et des cardinaux, favorisaient ce nouvel art, qui leur promettait des bibliothèques plus faciles à former et à augmenter. Ainsi les moines du couvent de Saint-Eusèbe, à Rome, avaient fait venir dans leur maison George Laver, de Wurtzbourg, qui non-seulement imprima sous leurs yeux plusieurs grands ouvrages, mais qui eut pour correcteurs Pomponius Lætus, Platina, et d'autres célèbres écrivains. On se faisait honneur d'attacher son nom à la publication d'un classique latin, et l'on se réjouissait d'avoir tiré de l'oubli un précieux débris de Rome antique, quand on avait mis au jour quelque poëte ou quelque historien encore inédit.

Les manuscrits, naguère si rares et si chers, n'avaient plus de valeur qu'autant qu'ils contenaient un texte que l'Imprimerie n'avait pas encore reproduit ; ceux dont on possédait déjà des éditions, étaient si généralement dédaignés, que la destruction d'un grand nombre de ces manuscrits remonte à cette époque : on s'en servait pour relier les livres, et l'on peut attribuer à cette circonstance la perte de certains auteurs anciens, que l'Imprimerie tarda trop à préserver de la barbarie du relieur. Cette dépréciation des manuscrits, qu'on jugeait inutiles, prouve la préférence qu'on accordait généralement aux livres

imprimés. « N'est-ce pas une grande gloire pour Votre Sainteté, disait l'évêque d'Aleria dans une épître dédicatoire au pape Paul II, que d'avoir procuré aux plus pauvres la facilité de se former une bibliothèque à peu de frais, et d'acheter, pour vingt écus, des volumes corrects, que, dans des temps antérieurs, on pouvait à peine obtenir pour cent, quoique remplis de fautes de copistes? Sous votre pontificat, les meilleurs livres ne coûtent guère plus que le papier et le parchemin; maintenant, on peut acheter un volume moins cher que ne coûtait autrefois sa reliure. »

Pendant que l'Imprimerie, à Rome, déployait une prodigieuse activité pour sauver les chefs-d'œuvre de l'antiquité classique, elle n'était pas moins active à Venise pour jeter dans la circulation du monde lettré une énorme quantité de livres de toute espèce. C'était la science, c'était l'amour des lettres, qui présidait aux belles entreprises de l'art nouveau à Rome; à Venise, c'était l'industrie, c'était le commerce. Les négociants vénitiens, dont les vaisseaux sillonnaient toutes les mers, avaient compris que les produits de l'Imprimerie seraient recherchés sur tous les marchés, et, au lieu de se fournir de livres, comme marchandise d'exportation, à Mayence, à Strasbourg et même à Rome, ils trouvèrent plus avantageux de favoriser l'établissement des presses typographiques dans leur ville, où ils faisaient exécuter rapidement les éditions dont ils avaient besoin pour le chargement de leurs navires. Voilà pourquoi, durant les trente dernières années du quinzième siècle, Venise eut à elle seule plus d'imprimeurs que Rome et Paris ensemble, et publia autant de livres que toutes les villes de l'Italie à la fois.

Le premier imprimeur qui ait exercé à Venise paraît être un Français, Nicolas Jenson, graveur monétaire à l'hôtel des monnaies de Tours. Sans doute, Nicolas Jenson ne fut pas l'inventeur de l'Imprimerie, comme l'ont prétendu ses contemporains Bernardo Giustiniani et Marino

Sanuto, dans leurs Histoires de Venise ; peut-être même n'a-t-il pas imprimé dans cette ville dès l'année 1461, comme on l'a soutenu d'après la date suspecte du *Decor puellarum*, traité de morale écrit en italien, attribué au chartreux Jean-de-Dieu, ami particulier de l'imprimeur ; mais on peut dire avec certitude que Jenson imprimait à Venise avant Jean de Spire, et par conséquent avant l'année 1469.

Nicolas Jenson, que Louis XI avait envoyé à Mayence, en 1462, avec mission secrète d'y chercher le secret de l'Imprimerie, ne le rapporta pas en France, mais alla l'exploiter pour son propre compte dans la ville de Venise. Élève de Schoiffer, il s'était associé quelques ouvriers allemands, et il se donnait d'abord lui-même pour un de leurs compatriotes. « C'est en l'année 1459, dit Jacques-Philippe Thomassino dans son *Histoire de l'université de Padoue*, que l'art typographique fut introduit à Venise par Nicolas Jenson, Allemand. » Marino Sanuto avait dit aussi que certains Allemands (*alcuni Tedeschi*) arrivèrent à Venise vers cette année-là, et qu'un d'eux, nommé Nicolas Jenson (*Tedesco*), publia le premier livre qu'on ait vu imprimé dans cette ville. Ce premier livre n'était pas probablement le *Decor puellarum*, qui offre la date de 1461, date d'autant plus contestée, que l'on ne trouve pas d'autre livre imprimé par Jenson, ou du moins portant son nom avec une date, avant 1471 ; mais on n'a pas réfléchi que, partout, dans l'origine, l'Imprimerie évitait d'attacher un nom d'imprimeur ou de lieu, ainsi qu'une date, à ses éditions destinées à passer pour des manuscrits. A Venise, plus qu'ailleurs, le commerce, en s'emparant des produits de la nouvelle découverte, dut exiger qu'ils ne fussent pas revêtus d'un caractère qui en aurait diminué la valeur vénale.

Nous supposons donc que Jenson a imprimé pendant plusieurs années sans signer ni dater ses impressions, jusqu'à ce que le secret de l'Imprimerie, qu'il avait reçu comme un dépôt sacré dans l'atelier de Schoiffer, eut été

divulgué par toute l'Europe. On voit que, dans le commencement de ses travaux d'imprimeur, Jenson ne songeait pas encore à faire des livres de bibliothèque, mais qu'il appliquait, de préférence, l'art typographique à des opuscules de morale ou de dévotion, qui, par leur nature, pouvaient avoir le plus d'acheteurs dans tous les pays et dans toutes les classes sociales. Ainsi, outre son *Decor puellarum*, il publia d'abord sans date cinq ou six traités du même genre, en italien, sous les titres de *Luctus christianorum*, *Palma virtutum*, *Gloria mulierum*, etc. Ces petits livres avaient une destination analogue à celle des *Speculum humanæ salvationis* de la Hollande, avec cette différence pourtant qu'ils ne présentaient pas de figures ; mais ils étaient écrits en langue vulgaire, pour être à la portée du plus grand nombre de lecteurs, tant il est vrai que les préludes de l'imprimerie ne s'adressèrent nulle part aux intérêts de la science.

Jenson s'intitula graveur (*exsculptor*) et Français (*Gallicus*) dans les souscriptions de ses livres, dès qu'il eut à Venise d'habiles et nombreux rivaux. Alors son correcteur, le savant Omnibonus Leonicenus, revendiqua hautement pour Jenson une partie de la gloire d'inventeur : « Merveilleux inventeur de l'art typographique, dit-il dans l'épître dédicatoire du *Quintilien* de 1471, le premier de tous, il a montré, par un ingénieux procédé, non à écrire les livres avec la plume, mais à les imprimer comme avec un cachet en pierre précieuse (*veluti gemmâ imprimantur libri ac prope sigillo*). » Assurément Omnibonus Leonicenus ne voulait parler que d'une invention particulière à Jenson, qui, en sa qualité de graveur en médailles, avait dû perfectionner le procédé de Schoiffer.

Nous serions donc tenté de croire que Jenson se servait de types gravés sur bois, avec lesquels il imprimait aussi nettement qu'il eût pu le faire au moyen de la gravure sur pierre fine. Notre supposition est fondée sur la souscription des *Épîtres familières* de Cicéron, imprimées en

1469 par Jean de Spire, souscription qui déclare très-explicitement que ce typographe imprima, le premier à Venise, avec des caractères de métal (*primus in Adriacâ formis impressit ænis urbe libros*). L'examen des plus anciennes impressions de Nicolas Jenson est bien loin de contrarier l'opinion que nous venons d'émettre. Ces impressions nous paraissent faites à sec, avec des planches de bois, sur un papier très-fort et très-brillant, à l'aide d'une encre un peu pâle, qui accuse pourtant les traits les plus délicats de la taille des lettres.

Depuis l'année 1469, Nicolas Jenson n'a plus le monopole de l'Imprimerie à Venise ; Jean de Spire, qui est arrivé de Mayence avec tous les perfectionnements que l'art de Gutemberg et de Schoiffer avait déjà obtenus, Jean de Spire se prépare à lutter avec les imprimeurs de Rome et à fournir au commerce de Venise toutes les éditions des classiques latins, que de toutes parts la librairie naissante réclamait à grands cris ; Jean de Spire, dans l'espace de quelques mois, exécute l'impression de quatre grands ouvrages : les *Épîtres familières* de Cicéron, l'*Histoire naturelle* de Pline, la *Cité de Dieu* de saint Augustin et les *Annales* de Tacite, que la mort l'empêcha d'achever ; c'est son frère, Vindelin, qui termine et qui publie ces deux derniers ouvrages en 1470. Dans la souscription de la *Cité de Dieu*, il proclame que Jean de Spire apprit aux Vénitiens comment on pouvait écrire en trois mois cent volumes de Pline et cent de Cicéron.

> Qui docuit Venetos exscribi posse Joannes
> Mense fere trino centena volumina Plini
> Et totidem magni Ciceronis Spira libellos.....

Dans la souscription des *Annales* du Tacite, il annonce q[ue] cette édition est son chef-d'œuvre (*artis gloria prima su[æ]*

A compter des impressions de Jean Spire, l'art typog[ra]phique a cessé d'être un secret, du moins à Venise, o[ù] [le] sénat accordait à l'habile imprimeur un privilége de ci[nq]

ans pour ses éditions de *Cicéron* et de *Pline*, « attendu, dit l'ordonnance, que l'art de l'imprimerie est mis en lumière (*atteso che l'arte dello stampare è venuta alla luce*). » Ce privilége est le premier qui ait été octroyé à un imprimeur. Mais la concurrence n'en devient que plus ardente : les imprimeurs affluent à Venise, où ils trouvent le débit de leurs éditions, que cent navires exportent dans toutes les parties du monde. Nicolas Jenson a bien vite perfectionné ses procédés, gravé, fondu de nouveaux caractères, qui ne le cèdent pas à ceux de ses rivaux, et alors seulement il commence à exécuter une multitude d'impressions plus belles que toutes celles de ses contemporains.

L'Allemagne envoie encore à Venise une colonie d'imprimeurs qui ouvrent des ateliers, et qui en font sortir, comme par enchantement, de nombreuses, d'immenses, d'admirables publications : Christophe Waldarfer, de Ratisbonne, donne en 1471 la première édition du *Décameron* de Boccace (vendu cinquante-deux mille francs à la vente Roxburghe) ; Jean, de Cologne, qui s'intitule l'honneur de sa ville natale (*Agrippinæ Coloniæ decus*), donne en 1471 la première édition de *Térence*, avec date certaine; Adam de Ambergau réimprime, en 1471, *Lactance* et *Virgile*, déjà publiés à Rome; François Renner de Hailbrun, Léonard Achates de Bâle, Nicolas de Francfort, Jean Manthen de Gerretzen et beaucoup d'autres Allemands concourent à l'envi aux prodigieux travaux de l'Imprimerie vénitienne. Ils seront bientôt remplacés par des Italiens, qui auront profité des leçons et de l'exemple de ces artistes étrangers. Un prêtre de Padoue, nommé Clément, devient imprimeur en voyant un livre imprimé, et renouvelle, par son propre génie, la découverte de Gutemberg : il se vante d'être le premier Italien qui ait imprimé des livres (*Italorum primus libros hac arte formavit*). Il ouvrait la route au grand Alde Manuce, qui ne s'essaya dans cet art qu'en 1494, lorsque Venise avait eu déjà plus de deux cents imprimeurs.

Mais l'Imprimerie était partout active, sinon florissante ; les élèves de Gutemberg et de Schoiffer s'étaient répandus, en un instant, par toute l'Europe, comme les constructeurs de la tour de Babel après la confusion des langues.

Chaque ville d'Allemagne comptait au moins un atelier typographique en activité, et cet atelier ne se fermait pas au bout de quelques mois de labeur, ainsi que la plupart de ceux que des imprimeurs nomades ouvraient tous les jours dans les villes d'Italie, où ils se nuisaient l'un à l'autre, avant de quitter successivement la place pour chercher fortune ailleurs. Voilà pourquoi le même imprimeur quelquefois a daté de deux villes différentes deux impressions faites dans la même année. Mais combien d'éditions sans date, antérieures à celles qui sont datées ! Il est certain que les maîtres et compagnons de l'Imprimerie ne se sont décidés à dater leurs livres et à se nommer dans leurs souscriptions qu'à l'époque où leur secret était universellement connu et quand ils n'eurent plus l'espérance de vendre les livres au prix des manuscrits.

C'est à partir de l'année 1471 que l'Imprimerie se révèle de tous côtés par ces dates de livres qui souvent sont postérieures à l'introduction de l'art dans les villes où ils ont été imprimés. Ainsi le premier livre avec date, imprimé à Strasbourg, est de cette même année 1471, que nous regardons comme l'année de l'émancipation de l'Imprimerie, et pourtant il est presque certain que, depuis les essais de Gutemberg en 1436 à Strasbourg, ses associés avaient continué à y exercer, en secret, sur une petite échelle, il est vrai, l'art qu'il leur avait appris. En tout cas, on imprima sans doute dans cette ville non-seulement des *Speculum* et des *Donats* xylographiques, mais encore des Bibles et de gros ouvrages en caractères mobiles, avant que Jean Mentel ou Mentelin eût daté de 1473 sa grande édition du *Speculum quadruplex* de Vincent de Beauvais, en sept volumes in-folio, avant que son

associé, Henri Eggestein, se fût nommé seul dans la souscription du *Gratiani decretum*, in-folio daté de 1471.

Jean Mentelin, qui mourut en 1478, enrichi et anobli par l'Imprimerie, avait exercé son art secrètement, à l'époque où les Bibles imprimées se vendaient comme des manuscrits. Au reste, le secret ne fut pas partout aussi fidèlement gardé, et, dès l'année 1468, Gunther Zainer, de Reutlingen, qui imprimait à Augsbourg, avait signé et daté ses éditions, comme pour rivaliser avec Ulric Zell de de Cologne et avec Albert Pfister de Bamberg. Nous hasarderons, à ce sujet, une conjecture qui ne manque pas de vraisemblance : les ouvriers de Schoiffer, liés par serment réciproque, gardèrent le plus longtemps possible le secret de l'invention ; ce secret, au contraire, fut divulgué par les ouvriers de Gutemberg, que celui-ci avait déliés de tout serment.

Dans le cours de 1469, il n'y eut que deux villes, Venise et Milan, qui révélèrent, par des éditions datées, l'établissement de l'Imprimerie dans leurs murs; en 1470, cinq villes, Nuremberg, Paris, Foligno, Trévise et Vérone, publient leurs premières éditions avec date; en 1471, il y a huit villes où l'Imprimerie prend ses lettres de noblesse en datant ses éditions : Strasbourg, Spire, Trévise, Bologne, Ferrare, Naples, Pavie et Florence ; en 1472, huit autres villes : Crémone, Fivizano, Padoue, Mantoue, Montreale, Jesi, Munster et Parme; en 1473, dix villes : Bresse, Messine, Ulm, Bude, Lauguingen, Mersbourg, Alost, Utrecht, Lyon et Saint-Ursio, près de Vicence; en 1474, treize villes, au nombre desquelles l'Espagne compte Valence, et l'Angleterre, Londres ; en 1475, douze villes, etc.

Chaque année, l'Imprimerie gagne du terrain, s'installe dans de nouvelles villes, dans de nouveaux pays, et se nationalise, sous la protection des princes, des universités, du clergé et des savants. Dès lors, et surtout en Italie, le premier livre imprimé dans une ville porte une date au-

thentique qui permet de fixer positivement celle de l'introduction de l'Imprimerie dans cette ville; mais, comme nous le disions tout à l'heure, dans certains pays, dans certaines villes, les livres datés n'ont apparu que longtemps après l'établissement de l'art typographique, qui a commencé ordinairement par des publications peu importantes, par des essais sans date. Ainsi Harlem, qui peut faire valoir des droits aussi respectables que ceux de Strasbourg et de Mayence à la découverte de l'Imprimerie, Harlem n'a pas eu de livre daté avant 1483 (*Formulæ novitiorum*, in-4°), époque où Jean Andriessen attacha son nom à quelques impressions insignifiantes.

Dans les autres villes de la Hollande et de la Belgique, l'Imprimerie, originaire du pays, fonctionnait depuis nombre d'années, lorsque parurent les premiers livres avec date ; lorsque Théodoric Martens, d'Alost, publia le *Speculum conversionis peccatorum* (1473) ; lorsque Nicolas Ketelaer et Gerard de Leempt, à Utrecht, imprimèrent l'*Historia scolastica Novi Testamenti* (1473) ; lorsque Bruges, Anvers et Bruxelles (1476), Delft, Goude (1477), et Zwoll (1479), virent sortir de leurs presses les premiers livres datés. Un fait très-significatif prouve que la Hollande et la Belgique n'avaient rien à apprendre de l'Allemagne en fait d'art typographique : c'est que l'émigration des imprimeurs allemands se dirige vers le Midi et non vers le Nord, c'est que tous les premiers imprimeurs qui ont exercé d'abord dans les Pays-Bas sont Belges ou Hollandais, à l'exception peut-être de Jean de Westphalie, que nous voyons à Louvain en 1474, où il imprimait avec les caractères de Martens, d'Alost. Les Pays-Bas, loin de recevoir comme une importation nouvelle l'Imprimerie, qui sortait des ateliers de Gutemberg et de Schoiffer pour se répandre en Europe, faisaient partir en même temps une croisade d'ouvriers imprimeurs qui s'en allaient, en Angleterre, en Italie et même en Allemagne, fonder des ateliers typographiques.

L'Imprimerie néerlandaise est donc incontestablement fille de ses œuvres; elle descend, en ligne directe et sans interruption, de Laurent Coster; elle ignore les procédés ingénieux inventés par Gutemberg, par Schoiffer, par Fust, par les élèves de l'école mayençaise; elle suit sa vieille routine; elle n'a pas encore changé ses alphabets en bois et en étain, dont les lettres inégales et boiteuses ne s'approchent qu'à regret et ne laissent sur le papier qu'une empreinte baveuse, jaunâtre ou incolore. Il faut l'avouer, les plus remarquables éditions de Martens à Alost, de Colart Mansion à Bruges, des Frères de la Vie commune à Bruxelles et des imprimeurs les plus renommés des Pays-Bas, ne sont que des tâtonnements informes, auprès de la Bible et du Psautier de Mayence; ici, le progrès et presque la perfection; là, une routine grossière et stagnante.

Déjà l'Imprimerie avait fait des pas de géant : elle s'était emparée des principales villes de l'Europe; elle avait reproduit à l'infini tous les livres usuels, destinés aux églises et aux écoles; elle s'attachait de préférence aux ouvrages anciens ou modernes, qui eussent été multipliés le plus souvent par les écrivains, si l'art nouveau n'avait pas remplacé avec tant d'avantages la calligraphie. Cet art-là n'avait pas eu d'autre raison d'être, pour ainsi dire, que la nécessité de faire rapidement et à peu de frais un grand nombre de copies d'un même livre.

Telle fut la première phase de l'Imprimerie; sa seconde phase créa les bibliothèques, et montra la véritable utilité des imprimés, qui offraient des textes corrigés à loisir et toujours de plus en plus parfaits à chaque édition; qui empêchaient la perte des chefs-d'œuvre de l'esprit humain, et qui populariserait la science en diminuant des trois quarts le prix courant des livres. Ainsi, au commencement du quinzième siècle, l'illustre Poggio avait vendu son beau manuscrit de *Tite-Live*, pour acheter une villa près Florence; Antoine de Palerme avait engagé son bien

pour avoir un autre manuscrit du même historien, estimé cent vingt-cinq écus d'or, et, peu d'années après, *Tite-Live,* imprimé à Rome par Swynheim et Pannartz, en un volume in-folio sur vélin, ne valait pas plus de cinq écus d'or.

Sous le règne de Louis XI, lorsque l'Imprimerie était déjà inventée, sinon bien connue, un manuscrit des Concordances de la Bible, le seul qu'il y eût à vendre à Paris, chez un libraire nommé Paschasius, fut offert au savant chroniqueur Robert Gaguin moyennant cent écus d'or, et la Bible de Mayence avait été vendue, en 1470, sans doute comme manuscrit, à Guillaume Tourneville, évêque d'Angers, au prix de quarante écus d'or : ce qui prouve que cette Bible passait pour une œuvre calligraphique, du moins aux yeux de l'acquéreur, c'est que la volumineuse édition du *Speculum quadruplex* de Vincent de Beauvais, imprimée par Melchior de Stamham, dans son abbaye de Saint-Ulrich, à Augsbourg, ne coûtait que vingt-quatre florins d'or vers 1475.

La plupart des éditions primitives se ressemblaient d'aspect, parce qu'elles étaient imprimées généralement en gothiques ou *lettres de forme,* semblables à l'écriture néerlandaise, qu'on retrouve encore dans les manuscrits hollandais du quinzième siècle et dans les épitaphes du même siècle, gravées en creux sur pierre ou sur cuivre. Ces caractères bizarres, hérissés de pointes et d'appendices anguleux, avaient conservé toute leur physionomie originelle en Allemagne et en Hollande, lorsqu'on les vit apparaître dans les essais de la typographie naissante; mais ils avaient subi déjà en France et en Italie une demi-métamorphose, en devenant *lettres de somme* et en se débarrassant d'une partie de leurs aspérités et de leurs traits les plus extravagants. Ces lettres de somme furent donc adoptées dans les premières impressions faites en France sous le nom de *bâtarde* ou de *ronde,* appliqué depuis longtemps à l'écriture française.

Nicolas Jenson, qui était allé exercer à Venise l'art de Gutemberg et de Schoiffer, n'eut garde d'employer le gothique allemand, qui aurait choqué le bon goût des Italiens, et il se servit du *caractère romain*, qui n'était autre qu'une élégante variété des lettres de somme. Plus tard, pour qu'il ne fût pas dit qu'un Français avait doté l'Italie d'une écriture nationale, Alde Manuce s'efforça de faire abandonner le *caractère romain* pour l'*italique*, qu'il avait renouvelé de l'écriture cursive ou de chancellerie. Les lettres italiques, appelées aussi *vénitiennes* ou *aldines*, ne furent jamais qu'une exception dans l'Imprimerie, et, malgré la réputation des livres imprimés par les Alde avec ces lettres italiques, peu d'imprimeurs, surtout hors de l'Italie, s'avisèrent de les prendre pour modèles. Le caractère qui promettait d'avoir le plus d'avenir fut le *cicéro*, que Swynheim et Pannartz employèrent les premiers, dans leur édition des *Epistolæ familiares* de Cicéron, en 1467; le caractère dit *saint-augustin*, qui, eu égard à sa grosseur, n'était pas réservé à une pareille vogue, parut pour la première fois dans la grande édition de *saint Augustin*, imprimée à Bâle, en 1506, par Jean d'Amerbach.

Au reste, dès cette époque, il y avait une innombrable quantité de types différents parmi les caractères d'Imprimerie, d'autant plus que chaque imprimeur tenait à honneur de posséder des poinçons gravés exprès pour lui, et de ne se servir que de caractères fondus sous ses yeux. On peut donc considérer la plupart de ces imprimeurs comme des graveurs et fondeurs en caractères. C'était entre eux une émulation incessante, qui se traduisait par des perfectionnements en tout genre, et ces perfectionnements avaient lieu, souvent à la fois, sur plusieurs points éloignés les uns des autres; voilà pourquoi il est si difficile d'attribuer exactement à chacun la part d'éloges qui lui revient, et de fixer par des dates certaines les principales améliorations de l'art typographique.

Le *registre*, table indicative des cahiers qui composaient le livre, fut commandé, en quelque sorte, par les besoins de l'assemblage et de la reliure, d'autant plus que les cahiers ne contenaient pas tous le même nombre de feuillets, et que ces différences résultaient du caprice de l'imprimeur, ou de la quantité de ses caractères, ou de la grandeur de ses presses. Le premier livre où apparut le registre liminaire, c'est le *Tite-Live*, imprimé à Rome en 1469 par Ulric Han. Après le *registre*, vinrent naturellement les *signatures* et les *réclames*, qui avaient une destination analogue, et qui devaient faciliter le travail du brocheur et du relieur, en leur permettant de vérifier d'un coup d'œil le contenu des cahiers et la jonction des pages entre elles. Le premier livre où l'on rencontre des réclames, c'est le *Tacite*, publié à Venise par Vindelin, de Spire, en 1468 ou 1469. Quant aux *signatures*, elles existaient déjà dans les anciens manuscrits, et la typographie n'a fait que les reproduire, dès l'origine, lorsque toute son ambition se bornait à copier servilement le travail des calligraphes.

Il y eut d'abord identité parfaite entre les manuscrits et les imprimés. Le typographe s'était fait un devoir, par exemple, de respecter les abréviations qui rendaient parfois l'écriture indéchiffrable; chaque imprimeur exprimait à sa manière ces abréviations, qui étaient devenues si nombreuses, si singulières et si fantasques, qu'on avait dû composer en 1485 un traité spécial sur la manière de les lire : *Liber dans modum legendi abbreviationes*. Ces abréviations, d'ordinaire, indiquaient par des barres horizontales les lettres absentes, et suppléaient par des signes de convention à des syllabes souvent répétées dans les mots.

Comme la plume dans l'écriture faisait beaucoup de lettres mitoyennes qui s'accolaient et se liaient ensemble, on commença d'abord par graver et fondre ces doubles lettres ou diphthongues typographiques, pour les ajouter

à l'alphabet simple et accélérer le travail du compositeur; plusieurs imprimeurs, en exagérant ce système, allèrent jusqu'à introduire des mots entiers dans leurs fontes. On évitait, d'ailleurs, de se servir des diphthongues ordinaires *æ* et *œ*, qu'on remplaçait par un *e* simple. La ponctuation variait encore plus que tout le reste, selon les manuscrits qui avaient été consultés et copiés par les graveurs en lettres : ici, la ponctuation était à peu près nulle; là, elle ne désignait les repos, que par de petites lignes obliques; souvent elle n'admettait que le point, placé tantôt en haut, tantôt en bas, tantôt au milieu de l'espace réservé; souvent aussi elle utilisait et les deux points et la virgule. La forme de ces signes de ponctuation n'était pas non plus définitive; tel avait choisi le point rond; tel, le point carré; tel, l'étoile. Les astérisques, les parenthèses, les guillemets, les traits d'union ne se montrent nulle part d'une manière fixe et régulière; il en est de même des alinéas, qui sont indifféremment *alignés*, *saillants* ou *rentrants*, suivant le goût de l'imprimeur.

Le livre, en sortant des presses de l'imprimeur, n'était pas jugé plus terminé que le manuscrit auquel l'écrivain venait d'apposer l'*explicit* final; il fallait que le correcteur et le rubricateur y missent la dernière main : le correcteur, en repassant le texte, rétablissait à la plume ou au frotton les lettres laissées en blanc ou mal venues dans le tirage, celles qui s'étaient écrasées sous la presse, celles qui avaient gardé trop d'encre; le rubricateur teintait, en bleu, en rouge ou en autres couleurs, les lettres initiales des chapitres, les majuscules, les rubriques et les alinéas. Les feuillets du livre étaient aussi comptés et numérotés à la main. L'édition du *Tacite* de Jean de Spire, publiée à Venise en 1469, est le premier livre dans lequel les chiffres des pages aient été imprimés.

Presque toutes les impressions du quinzième siècle

furent faites dans les formats in-folio et in-quarto ; mais ces formats, dont l'un représentait la feuille de papier pliée en deux, et l'autre, la feuille pliée en quatre, offraient autant de différences de grandeur que la feuille de papier elle-même, qui était plus ou moins haute et plus ou moins large, en raison des besoins de la typographie et des dimensions de la presse. Les livres xylographiques avaient été de format in-quarto. L'Imprimerie de Mayence débuta par le format in-folio maximo, et ensuite ce format, trop incommode pour être jamais d'un usage ordinaire, fut réduit aux proportions de l'in-folio moyen et même du petit in-folio. On vit alors les formats diminuer successivement autour de l'in-folio et de l'in-quarto ordinaires. A la fin du quinzième siècle, on appréciait déjà les avantages de l'in-octavo, qui, dans le siècle suivant, se transforma en in-seize pour la France et en in-douze pour l'Italie.

Le papier et l'encre dont se servaient les premiers imprimeurs semblaient n'avoir rien à attendre des progrès de l'Imprimerie; ce n'était plus l'encre rousse et pâle qui avait été d'abord employée à l'impression de la xylographie, c'était une encre noire et brillante qui pénétrait profondément le papier, encre composée comme les couleurs de la peinture à l'huile, encore indélébile et inaltérable. Le papier, quoique jaune ou gris plutôt que blanc, quoique gros et inégal, avait l'avantage d'être solide, ferme et sonore, de manière à pouvoir résister aux influences destructives de l'humidité, de la chaleur et de la poussière : c'était pour les bibliothèques une assurance de durée presque égale à celle du parchemin et du vélin, matière trop rare et trop coûteuse pour qu'on la préférât au papier de chiffons.

On se contentait de tirer un petit nombre d'exemplaires sur *membrane*, pour chaque édition, dont le tirage général ne dépassait pas trois cents. Ces exemplaires de luxe étaient rubriqués, enluminés et reliés

avec plus de soin et de richesse que les autres ; ils se vendaient aussi à un prix bien supérieur, et ils étaient souvent offerts en présent aux souverains, aux princes et aux prélats, dont l'imprimeur ou l'éditeur réclamait l'appui et les bienfaits. Un exemplaire sur vélin, orné parfois de lettres *tourneures* en or et en couleurs, ainsi que de belles miniatures, ressemblait de tout point à un manuscrit. On n'épargnait pas aussi les dépenses pour ajouter à la typographie tous les ornements que la gravure sur bois pouvait lui fournir, et, dès l'année 1475, une foule d'éditions, surtout celles d'Allemagne, de Hollande et de Belgique, furent enrichies d'*images*, de portraits, de sujets, de lettres grises, d'écussons héraldiques.

Le goût des livres et des beaux livres se répandait dans toute l'Europe ; le nombre des acheteurs et des amateurs allait tous les jours en augmentant ; dans les bibliothèques princières, scolaires et religieuses, déjà formées d'ancienne date, on recueillait à grands frais les imprimés, comme on avait fait jadis les manuscrits, et de nouvelles bibliothèques, exclusivement composées des produits de l'Imprimerie, se créaient, se développaient de toutes parts dans les châteaux, dans les couvents, dans l'*étude* des gens de loi et dans la *librairie* des savants.

L'Imprimerie avait trouvé partout la même protection, les mêmes encouragements, la même concurrence : les typographes nomades voyageaient de pays en pays et de ville en ville, avec leurs caractères, leur outillage, leurs presses ; souvent un atelier important s'ouvrait et fonctionnait dans une bourgade, pour fermer et se transporter ailleurs, après la mise en vente d'une seule édition. Enfin, telle fut l'incroyable activité de la typographie, depuis son origine jusque en 1500, que le nombre des éditions publiées en Europe dans l'espace de ces cinquante années s'éleva à plus de seize mille.

Mais le plus bel ouvrage de l'Imprimerie devait être le seizième siècle, qui proclama la réforme dans les arts,

dans les lettres, dans les sciences, comme dans la religion : la découverte de Gutemberg avait jeté une nouvelle lumière sur le monde, et la presse devenait l'âme de l'humanité.

BIBLIOGRAPHIE

VINC. REQUENO. Osservazioni su la Chirotipografia, ossia antica arte di stampare a mano. *Roma*, 1810, in-8.

MATT. JUDEX. De Typographiæ inventione et prælorum legitimâ inspectione libellus. *Coppenhagii*, 1566, in-8.

BERN. A MALINKROT. De ortu et progressu artis Typographiæ. *Colon.-Agripp.*, 1639, in-4.

GUIL. MOLLERI. Dissertatio de Typographiâ. *Altorfii*, 1692, in-4.

PAULUS PATER. De Germaniæ miraculo optimo maximo, typis litterarum, earumque differentiis Dissertatio. *Lipsiæ*, 1710, in-4.

FR. PELLEGR. ANT. ORLANDI. Origine e progressi della Stampa, osia dell' arte impressario, e notizie dell' opere stampate dall' anno 1457 sino all' anno 1500. *Bologna*, 1722, in-4, pl.

CHR. GOT. SCHWARZ. Primaria quædam documenta de origine Typographiæ. *Altorf.*, 1740, in-4.

PIERRE SIM. FOURNIER. Traité historique et critique sur l'origine et les progrès de l'Imprimerie. *Paris*, 1764, 5 part. en 1 vol. in-8.

Recueil factice composé de pièces publiées séparément de 1758 à 1763.

(FR. CH. BAER.) Lettre sur l'origine de l'Imprimerie, servant de réponse aux Observations publiées par Fournier jeune sur ouvrage de Schœpflin. *Strasbourg* (*Paris*), 1761, in-8.

PROSP. MARCHAND. Histoire de l'origine et des premiers progrès de l'Imprimerie. *La Haye*, 1740, in-4.

(Mercier, abbé de Saint-Léger). Supplément à l'Histoire de l'Imprimerie de Prosper Marchand, ou Additions et corrections, etc. *Paris*, 1775, in-4.

Gius. Vernazza. Lezione sopra la Stampa. *Cagliari*, 1778, et *Torino*, 1787, 2 vol. in-8.

Pierre Lambinet. Origine de l'Imprimerie, d'après les titres authentiques, l'opinion de Daunou et celle de Van Praet, suiv. des établissements de cet art dans la Belgique, et de l'histoire de la stéréotypie. *Paris*, 1810, 2 vol. in-8, fig.

La 1re édit. en un seul volume est intitulée : *Recherches historiques sur l'origine de l'Imprimerie, particulièrement dans la Belgique* (Bruxelles, 1799, in-8).

Ralph Willett. A memoir on the origin of Printing. *Newcastle*, 1818, in-8 de 69 p.

Publ. d'abord dans le t. XI de l'*Archæologia;* réimpr. en 1820, avec une préface de Thom. Hodgson.

(Duverger.) Histoire de l'invention de l'Imprimerie, par les monuments. *Paris*, 1840, in-4, pl.

Aug. Bernard. De l'origine et des débuts de l'Imprimerie en Europe. *Paris*, 1853, 2 vol. in-8, pl.

Mar. Zuerii Boxhornii. Dissertatio de Typographiæ artis inventione. *Lugd.-Batav.*, 1640, in-4.

J. Chr. Seitzii. Annus tertius Artis typographicæ. *Harlemi*, 1742, in-8.

Ger. Meerman. Origines typographicæ. *Hagæ-Comitum*, 1765, 2 vol. in-4, fig.

Cet ouvrage avait été précédé du *Conspectus originum typographicarum*, in-8 de 88 p., dont l'abbé Goujet donna une traduction anonyme, sous ce titre : *Plan du traité des études typographiques* (Par., 1762, in-8). Il fut ensuite abrégé et traduit en hollandais par H Gockinga, et complété par Jac. Visser (*Amsterd.*, 1767, in-4) ; c'est ce simple extrait que Jansen a traduit en français, sous ce titre : *De l'Invention de l'Imprimerie ou Analyse de deux ouvrages publ. sur cette matière par Meermen* (Par., 1809, in-8, pl.)

J. Desroches. Nouvelles recherches sur l'Imprimerie, dans lesquelles on fait voir que la première idée en est due à des Brabançons. Voy. ces rech. dans le t. I de la *Collect. de l'Acad. de Bruxelles.*

Jacq. Konig. Dissertation sur l'origine, l'invention et le per-

fectionnement de l'Imprimerie, trad. du hollandais. *Amsterdam*, 1819, in-8.

A. de Vries. Éclaircissements sur l'histoire de l'invention de l'Imprimerie, trad. du holland. par J. J. Fr. Noorziek. *La Haye*, 1843, in-8.

J. J. Fr. Noordziek. Aperçu historique de la question de l'invention de l'Imprimerie (en holland.). *La Haye*, 1848, in-8.

Jacq. Mentel. De verâ Typographiæ origine parænesis. *Parisiis*, 1650, in-4.

J. D. Schœpflini. Vindiciæ typographicæ. *Argentorati*, 1760, in-4.

(Fr. Ch. de Baer.) Lettre sur l'origine de l'Imprimerie, servant de réponse aux Observations de Fournier jeune sur l'ouvrage de Schœpflin. *Strasbourg* (*Paris*), 1761, in-8.

Jo. Fr. Lichtenberger. Initia typographica, opus Schœpflini vindicias typographicas elucubrans, nec non earum continuationem offerens. *Argentorati*, 1811, in-4.

— Histoire de l'invention de l'Imprimerie, pour servir à la défense de la ville de Strasbourg contre les prétentions de Harlem, avec une préface de J. G. Schweighæuser. *Strasbourg*, 1825, in-8, port.

Léon de Laborde. Débuts de l'Imprimerie à Strasbourg, ou Recherches sur les travaux mystérieux de Gutemberg dans cette ville, et sur le procès qui lui fut intenté en 1439 à cette occasion. *Paris*, 1840, g. in-8 de 86 p., fig.

J. Oberlin. Essai d'annales de la vie de Gutemberg. *Strasbourg* 1800, in-8, portr.

Got. Fischer. Essais sur les monuments typographiques d J. Gutemberg. *Mayence*, 1802, in-4, fig.

Ch. Winaricky. Jean Gutemberg, Essai historique et critiqu trad. du mss. allem. par J. de Carro. *Paris*, 1849, in-8 de 104

C. A. Schaab. Die Geschichte der Erfindung der Buchdru kerkunst durch Jo. Gensfleich genaunt Gutenberg zu Mainz. *Mainz*, 1830-31 3 vol in-8, fig.

J. Wetter. Kritische Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst, durch J. Gutenberg zu Mainz, etc., mit einer neuen Untersuchung der Ansprüche der Stadt Harlem, etc. *Mainz*, 1836, in-8, fig.

Karl Falkenstein. Geschichte der Buchdruckerkunst in ihrer Entstehung und Ausbildung; ein denkmal zur vieten sæcularfeier der Erfindung der Typographie. *Leipzig*, 1840, in-4, fig.

A. E. Umbreit. Die Erfindung dee Buchdrucderkunst Kritische Adhandlungen zur orientirung auf dem jetzigen Standpunkte der Forschung. *Leipzig*, 1843, in-8.

Léon de Laborde. Débuts de l'Imprimerie à Mayence et à Bamberg, ou Description des Lettres d'indulgence du pape Nicolas V. *Paris*, 1840, in-4 de 31 p., fig.

Arm. Gast. Camus. Notice d'un livre imprimé à Bamberg en 1462. *Paris*, 1799, in-4, fig.

Cette notice a paru d'abord dans les *Mém. de l'Inst.*, t. II, 1798.

Monumenta typographica, quæ artis hujus præstantissimæ originem, laudem et abusum posteris produnt, instaurata studio et labore Jo. Christ. Wolfii. *Hamburgi*, 1740, 2 part. en 4 vol. in-8.

J. de la Caille. Histoire de l'Imprimerie et de la librairie. *Paris*, 1689, in-4.

Sam. Palmer's. General history of Printing, from the first invention of it the city of Mentz; to its propagation and progress thro' most of the Kingdoms in Europe, particularly the introduction and success of it here in England... *London*, 1733, in-4, pl.

Paul Dupont. Notice historique sur l'Imprimerie. *Paris, impr. de P. Dupont*, 1849, gr. in-8.

Ambr. Firmin Didot. Essai sur la Typographie. *Paris*, 1851 in-8, pl.

Extrait de l'*Encyclopédie nouvelle*.

H. Ternaux Compans. Notice sur les Imprimeries qui existent ou ont existé en Europe. *Paris*, 1843, in-8 de 146 et 48 p.

J. George Fugger. De l'origine et des productions de l'Imprimerieprimitive. *Paris*, 1759, in-8.

(Magné de Marolles.) Recherches sur l'origine et le premier usage des registres, des signatures, des réclames et des chiffres de pages dans les livres imprimés. *Paris*, 1782, in-8.

Voy. une dissertation sur le même sujet, dans le Supplément au Catal. des livres de La Serna Santander.

G. H. M. Deprat. Dissertation sur l'Art typographique, contenant un aperçu historique de ses progrès durant les quinzième et seizième siècles, et des recherches sur l'influence de cet art. *Utrecht*, 1720, in-8.

J. Mar. Guichard. Notice sur le *Speculum humanæ salvationis*. *Paris*, 1840, in-8.

Fr. Ant. Delandine. Histoire abrégée de l'Imprimerie, ou Précis sur son origine, son établissement en France, etc. *S. n.*, 1814, in-8.

Réimpr dans ses *Mém. bibliogr. et littér.* et dans son Catal. de la Bibl. de Lyon.

Ét. Lauréault de Foncemagne. Examen de M. Mattaire touchant l'époque de l'établissement de l'Imprimerie en France. Voy. cet Exam. dans le t. VII des *Mém. de l'Acad. des insc. et bell.-lett.*

G. A. Crapelet. Des progrès de l'Imprimerie en France et en Italie au seizième siècle, et de son influence sur la littérature. *Paris*, 1836, in-8 de 52 p.

And. Chevillier. L'origine de l'Imprimerie de Paris, dissertation historique et critique. *Paris*, 1694, in-4.

A. Taillandier. Résumé historique de l'introduction de l'Imprimerie à Paris. *Paris*, 1837, in-8.

(Lottin aîné.) Catalogue des libraires et imprimeurs de Paris. *Paris*, 1789, 2 part. in-8.

Will. Parr Greswell. Annals of parisian typography, containing an account of the earliest typographical establishments of Paris; and notices and illustrations of the parisian gothic press. *London*, 1818, in-8, fig. en b.

— A view of the early parisian greek press; including the lives of the Stephani; notices of other contemporari greekprinters of Paris. *Oxford*, 1833, 2 vol. in-8.

Mich. Maittaire. Historia typographorum aliquot parisiensium vitas et libros complectens. *Londini*, 1717, 2 tom. en 1 vol. in-8, fig.

— Stephanorum historia, vitas ipsorum et libros complectens. *Londini*, 1709, 2 tom. en 1 vol. in-8, fig.

Th. Janssonii ab Almeloveen. De vitis Stephanorum dissertatio. *Amstelodami*, 1683, in-12.

G. A. Crapelet. Robert Estienne, imprimeur royal, et le roi François Ier; nouvelles recherches sur l'état des lettres et de l'Imprimerie au seizième siècle. *Paris*, 1839, in-8.

Ant.-Aug. Renouard. Annales de l'imprimerie des Estienne, ou Histoire de la famille des Estienne et de ses éditions. *Paris*, 1837-38, 2 part. in-8 à 2 col.

Aug. Bernard. Les Estienne et les types grecs sous François Ier, complément des annales stéphaniennes, renfermant l'histoire complète des types grecs, suivie d'une notice sur les premières impressions grecques. *Paris*, 1856, in-8.

— Geofroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François Ier. *Paris*, 1857, in-8.

Ed. Frère. Recherches sur les premiers temps de l'Imprimerie en Normandie. *Rouen*, 1829, gr. in-8.

Voy. aussi, du même auteur, *De l'imprimerie et de la librairie à Rouen dans les quinzième et seizième siècles* (Rouen, 1843, in-8).

A. Péricaud. Bibliographie lyonnaise du quinzième siècle et nouvelles recherches sur les éditions lyonnaises du quinzième siècle. *Lyon*, 1840, in-8.

(J.-Fr. Née de la Rochelle.) Vie d'Étienne Dolet, imprimeur, avec une notice des libraires et imprimeurs auteurs. *Paris*, 1779, in-8.

Ant. Henricy. Notice sur l'origine de l'Imprimerie en Provence. *Aix*, 1826, in-8 de 43 p.

(Laire.) Dissertation sur l'origine et les progrès de l'Imprimerie en Franche-Comté pendant le quinzième siècle. *Dôle*, 1785, in-8.

(Beaupré.) Recherches sur les commencements et les progrès

de l'Imprimerie dans le duché de Lorraine et dans les villes de Toul et Verdun. *Nancy*, 1841-42, in-8 de 187 p.

(G. F. Teissier.) Essai philologique sur les commencements de la Typographie à Metz et sur les imprimeurs de cette ville. *Metz*, 1828, in-8.

Corrard de Breban. Recherches sur l'établissement et l'exercice de l'Imprimerie à Troyes. *Troyes*, 1839, in-8.

P. Colomb de Batines. Lettres à M. Jules Olivier, contenant quelques documents sur l'origine de l'Imprimerie en Dauphiné. *Gap*, 1835, in-8.

Jac. M. Paitoni. Venezia, la prima citta fuori della Germania, dave si esercito l'arte della Stampa, dissertazione; ediz. secunda. *Venezia*, 1772, in-8.

D. M. Pellegrini. Della prima origine della Stampa di Venezia per opera di Giovanni da Spira. *Venezia*, 1794, in-8.

Giac. Sardini. Esame sui principi della francese ed italiana Tipografia ovvero storia critica di Nic. Janson. *Lucca*, 1796, 3 part. in-fol., fig.

Ant.-Aug. Renouard. Annales de l'Imprimerie des Alde, ou Histoire des trois Manuce et de leurs éditions; 3e édit. *Paris*, 1834, in-8 à 2 col.

La Ire édit. est de 1803, 2 vol. in-8.

Ang. Mar. Quirini. Liber de optimorum scriptorum editionibus quæ Romæ primum prodierunt post divinum Typographiæ inventum, cum adnotat. et diatriba prælim. J. G. Schelhornii. *Lindaugiæ*, 1761, in-4.

L.-Fr.-Xav. Laire. Specimen Typographiæ Romanæ XV seculi. *Romæ*, 1778, in-8.

Voy. la critique de cet ouvrage, par J. B. Audiffredi : *Lettere tipografiche dell' abb. Nic. Ugolini*, 1778, in-8; et la réplique de Laire, 1779, in-8.

Aug. Mar. Bandini. De Juntarum typographia ejusque censoribus. *Lucæ*, 1791, 2 vol. in-8.

Lor. Giustiniani. Saggio storico-critico sulla Tipographia del regno di Napoli. *Napoli*, 1793, in-4.

Raym. Diosdado Caballero. De prima Typographiæ Hispanicæ ætate specimen. *Romæ*, 1793, in-4.

Jos. Villaroya. Disertacion sobre el origen del Arte tipografico y su introduccion y uso en la ciudad de Valencia de los Edetanos. *Valencia*, 1796, p. in-4.

J.-Fr. Née de la Rochelle. Recherches historiques et critiques sur l'établissement de l'Art typographique en Espagne et en Portugal. *Bourges*, 1830, in-8 de 88 p.

Conyers Middleton. Dissertation concerning the origin of Printing in England. *Cambridge*, 1735, in-4.

Trad. en franç. par D. G. Imbert (*Par.*, 1775, in-8 de 46 p.)

Jos. Ames et W. Herbert. Typographical antiquities or and historical account of the origin and progress of Printing in the Great Britain and Ireland; considerably augm. by Will. Herbert. *London*, 1785-90, 3 vol. in-4, fig.

Réimpr. avec des addit. de Dibdin, et non terminé (*Lond.*, 1810-19, 4 vol. in-4).

John Lewis. The life of mayster Willyam Caxton of the weald of Kent, the flirst printer in England : in which is given an account of the rise and progress of the art of Prynting in England. *London*, 1737, gr. in-8, portr.

Réimpr. dans la nouv. édit. de *Typograph. antiquities* de Dibdin.

S. Weller Singer. Some account of the book printed at Oxford in 1468... *London*, 1812, in-8.

G. Wolfg. Panzer. Histoire de l'Imprimerie dans les premiers temps à Nuremberg jusqu'en 1500 (en allem.). *Nuremb.*, 1789, in-4.

G. C. Zapf. Annales typographicæ Augustanæ. *Augustæ Vindelicorum*, 1778, in-4.

C. D. Hassler. Explicatio monumenti typographici antiquissimi nuper reperti. Accedunt supplementa nonnulla ad auctoris historiam Typographiæ Ulmanæ. *Ulmæ*, 1840, in-4.

Dupuy de Montbrun. Recherches bibliographiques sur quelques impressions néerlandaises du quinzième et du seizième siècle. *Leyde*, 1839, in-8, fig.

Ant.-Aug. Renouard. Note sur Laurent Coster à l'occasion d'un ancien livre imprimé dans les Pays-Bas. *Paris*, 1838, in-8 de 16 p.

Cette note avait été publ. d'abord, moins complète, dans le *Catal. de la bibl. d'un amateur* (Par., 1819, 4 vol. in-8).

Jos. Van Praet. Notice sur Colard Mansion. *Paris*, 1829, in-8.

C. Carton. Colard Mansion et les imprimeurs brugeois du quinzième siecle. *Brgues*, 1851, in-8 de 44 p., fig.

Jo. Dan. Hoffmanni. De typographiis earumque initiis et incrementis in regno Poloniæ et Lithuaniæ. *Dantisci*, 1740, in-4.

Mich. Maittaire. Annales typographici ab artis inventæ origine ad ann. 1557. *Hagæ Comitum*, 1719-25, 3 tom. en 5 vol. in-4.

Voy. aussi le *Suppl.* de cet ouvrage, par Mich. Denis (*Viennæ*, 1789, 2 vol. in-4).

Georg. Wolfg Panzer. Annales typographici ab artis inventæ origine ad annum 1536. *Norimbergæ*, 1793-1803, 11 vol. in-4.

De La Serna Santander. Dictionnaire bibliographique choisi du quinzième siècle. *Bruxelles*, 1805, 3 vol. in-8.

Jos. Van Praet. Catalogne des livres imprimés sur vélin, avec date, depuis 1457 jusqu'en 1472. *Paris*, 1813, 2 part. en 1 vol. in-fol.

Voy. aussi, du même auteur, *Catal. des livr. impr. sur vélin de la Bibl. du Roi* (Par., 1822-28, 6 tom. en 5 vol. gr. in-8), et *Catal. de livres impr. sur vél., qui se trouvent dans des bibl. publ. et partic.* (Ibid., 1824-28, 4 vol. gr. in-8).

Lud. Hain. Repertorium bibliographicum, quo libri omnes ab arte inventâ usque ad annum M. D. typis expressi ordine alphabetico enumerantur... *Stuttgartiæ*, 1826-38, 2 tom. en 4 vol. in-8.

Frid. Roth-Scholtzius. Thesaurus symbolorum ac emblematum, id est insigna bibliopolarum et typographorum; accedit Geor. And. Vinholdi programma de quibusdam notis et insignibus bibliopolarum et typographorum. *Norimbergæ*, 1730, in-fol., fig. (Non terminé.)

— Icones bibliopolarum et typographorum de republica litterariâ bene meritorum, ab incunabulis Typographiæ ad nostra

usque tempora. *Norimbergæ*, 1726-42, 5 part. in-fol., 152 portr.

P. Cl. F. Daunou. Analyse des opinions diverses sur l'origine de l'Imprimerie. *Paris*, 1801, in-8.

Réimpr. dans le t. IV des *Mém. de l'Instit.*, section des Sc. polit. et morales, et dans l'*Orig. de l'Impr.* de Lambinet.

J.-Louis-Amand Bailly. Notices historiques sur les bibliothèques anciennes et modernes... *Paris*, 1827, in-8.

Jos. Ludolph. Brunemanni. Notitia scriptorum editorum atque ineditorum artem typographicam illustrantium, intermixtis passim observationibus litterariis. *Hanovriæ*, 1740, in-4.

Voy. aussi, dans le t. I des *Monum. typographica* de J. Christ. Wolf, une *Bibliotheca typographica* fort étendue, et dans le t. I du *Catal. bibl. Bunav.*, par J. M. Franck, une longue liste du même genre.

Voy., dans ce volume, les chap. Cartes a jouer, Parchemin, Reliure, etc., et leurs Bibliographies.

LA RELIURE

DEPUIS L'ANTIQUITÉ JUSQU'AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

Dès que les anciens eurent fait des livres carrés, qui leur étaient plus commodes à lire que les volumes roulés, la Reliure, c'est-à-dire l'art de réunir les feuillets, cousus ou collés (*ligati*) dans un dos mobile, entre deux planches de bois, d'ivoire, de métal ou de cuir, la Reliure fut inventée.

Cette Reliure primitive, qui n'avait d'abord d'autre objet que de conserver les livres, ni d'autre mérite que sa grossière solidité, ne tarda pas à se couvrir d'ornements et à se mettre ainsi en rapport avec le luxe de la civilisation grecque et romaine. On ne se contentait plus d'ajouter de chaque côté du volume un ais de cèdre ou de chêne, sur lequel on écrivait le titre du livre (car ce volume était couché à plat dans les rayons d'une bibliothèque), car, si le livre était précieux, on étendait un morceau de cuir sur la tranche pour la préserver de la poussière, et l'on serrait le volume avec une courroie qui l'entourait plusieurs fois. Ces courroies s'appelaient *offendices;* elles furent bientôt remplacées par des fermoirs, qu'on nommait *unci* et *hamuli*. Ce n'était pas encore assez en

certains cas : le volume était enveloppé d'une étoffe épaisse et même enfermé dans un étui de peau ou de bois. Tels furent les travaux des relieurs de l'antiquité.

Il y avait alors comme aujourd'hui de bons et de mauvais relieurs. Cicéron, dans ses lettres à Atticus, lui demande deux de ses esclaves qui passaient pour de très-habiles ouvriers en ce genre (*ligatores librorum*). La Reliure n'était pas encore un art fort répandu, parce que les livres carrés, malgré la commodité de leur format, n'avaient point détrôné les rouleaux. Mais on voit dans la *Notitia dignitatum imperii*, écrite vers 450, que cet art accessoire avait déjà fait un pas immense, puisque certains officiers de l'empire d'Orient portaient, dans les cérémonies publiques, de grands livres carrés renfermant les instructions de l'empereur pour l'administration des provinces, et ces livres étaient reliés, couverts en cuir vert, rouge, bleu ou jaune, fermés par des courroies ou par des crochets, et ornés de petites verges d'or horizontales ou en losange, avec le portrait de l'empereur peint ou doré sur les plats.

La reliure se nommait φελλος chez les Grecs, d'après le lexique d'Hésychius, et φολλας selon Suidas. Dès le cinquième siècle de l'ère chrétienne, les relieurs avaient recours aux orfévres et aux lapidaires, qui se chargeaient de la décoration et de l'enrichissement de tous les meubles à l'usage des palais et des églises. « Les livres sont revêtus de pierres précieuses, s'écriait saint Jérôme, et le Christ nu meurt devant la porte de son temple! » Zonare raconte, dans ses *Annales* (livre XIV, ch. VII), que Bélisaire trouva dans le trésor de Gelimer, roi des Vandales, les livres des Évangiles « reluisants d'or et ornés de toutes sortes de pierres précieuses. » C'est une reliure analogue que porte encore l'évangéliaire grec donné à la basilique de Monza par Théodolinde, reine des Lombards, cinquante ou soixante ans après la mort de Bélisaire ; cette couverture de livre, la plus ancienne de toutes celles qui sont

venues jusqu'à nous, se compose de deux plaques d'or enrichies de pierres de couleur et de camées antiques.

Ces reliures d'orfévrerie furent réservées pour les livres saints, surtout pour les Évangiles, et on les appliquait encore au même usage dans le quatorzième siècle : elles changèrent seulement de style et d'ornementation, à mesure que l'art byzantin subissait les transformations de l'art gothique. Mais, dès le sixième siècle, la Reliure employait des matières moins riches, qui n'exigeaient pas le concours de l'orfévre. Cassiodore, dans son monastère de Viviers, où il faisait transcrire par ses moines beaucoup de livres destinés à la bibliothèque du couvent, avait formé lui-même d'excellents relieurs, auxquels il fournissait des dessins variés, pour l'enjolivement de leurs reliures : ces dessins étaient sans doute exécutés en nielles sur le métal, en sculpture sur le bois, en estampage ou en gaufrage sur le cuivre.

On connaît encore, du sixième ou du septième siècle, une reliure qui pourrait bien avoir été restaurée et modifiée depuis. C'est l'exemplaire des célèbres Pandectes de Justinien, conservé à la bibliothèque Laurentienne de Florence : ces deux volumes in-folio sont reliés avec des tablettes de bois, couvertes de velours rouge et garnies d'ornements d'argent sur les plats et aux angles.

Si, dans les trésors des églises, des abbayes et des palais, on gardait comme des reliques quelques manuscrits revêtus d'or, d'argent ou de cuivre artistement travaillé ; si la beauté et la rareté de ces manuscrits, offerts en don la plupart, avaient justifié quelquefois la richesse de leurs couvertures, les livres ordinaires arrivaient généralement dans les bibliothèques couverts en bois et en peau, et tous les livres étaient reliés aussitôt après que le copiste, le rubricateur et l'enlumineur y avaient mis la dernière main.

Du huitième au onzième siècle, nous trouvons plusieurs documents qui témoignent des soins que prenaient

les moines pour entretenir les reliures de leurs bibliothèques. On se servait, à cet effet, de toutes sortes de peaux de bêtes domestiques ou sauvages. On usait même de peaux de phoque ou de peaux de requin dans les contrées maritimes du Nord. Un diplôme de Charlemagne autorise l'abbé de Saint-Bertin à se procurer, au moyen de la chasse, les peaux nécessaires pour la Reliure des livres de son abbaye. Geoffroi Martel, comte d'Anjou, ordonne, vers 1050, que la dîme des cerfs et des biches qu'on prendra dans l'île d'Oléron appartienne à l'abbaye qu'il avait fondée à Saintes et soit destinée à la Reliure des livres de cette abbaye (*ad librorum volsuras seu operturas*). Guillaume, comte de Nevers et d'Auxerre, envoie, en 1136, à la Grande-Chartreuse de Grenoble, des cuirs de vache pour la même destination. Mais il paraît que c'était la peau de truie qu'on employait de préférence à couvrir les livres.

Les reliures de luxe ont certainement été cause de la destruction d'une foule de précieux manuscrits; car ces reliures avaient de quoi tenter la convoitise des voleurs et des pillards. Aussi, dans le sac des villes et des monastères, ces belles couvertures d'or et d'argent, rehaussées de pierreries, étaient-elles souvent arrachées, brisées et fondues. Mais, en revanche, les reliures des Bibles et des Évangiles, ces reliures que la dévotion libérale des rois et des évêques se plaisait à rendre dignes de l'œuvre divine qu'elles couvraient, nous ont conservé un grand nombre de curieux monuments de l'art, qui eussent péri sans elles; les unes sont ornées d'intailles et de camées antiques, représentant des figures et des sujets fort intéressants pour l'archéologie grecque et romaine; les autres sont chargées de diptyques d'ivoire, aussi remarquables par le travail que par la composition, qui remonte quelquefois à l'antiquité païenne. C'est ainsi que le fameux manuscrit de Sens, contenant la messe des Fous, notée en musique au douzième siècle, est relié entre deux

plaques d'ivoire, sculptées en relief, qui peuvent remonter au quatrième siècle et qui représentent les fêtes de Bacchus. Toutes les grandes collections publiques, les bibliothèques et les musées de Paris, de Rome, de Vienne, de Londres, etc., montrent avec orgueil quelques-unes de ces rares et précieuses reliures que décorent des pierres gravées et des ivoires antiques.

L'histoire fait mention d'un grand nombre de beaux évangéliaires, écrits sur vélin pourpre en lettres d'or et d'argent, qui n'étaient pas moins remarquables par la magnificence de leurs reliures. La plupart appartenaient à l'époque de Charlemagne et de ses successeurs. L'évangéliaire de saint Riquier, donné à cette abbaye par Charlemagne lui-même en 793, était couvert de plaques d'argent et orné d'or et de gemmes (*cum tabulis argenteis. auro et lapidibus pretiosis mirifice paratum*, dit la Chronique d'Hariulfe). L'évangéliaire de l'abbaye de Saint-Maximin de Trèves, provenant d'Ada, fille de Pépin et sœur de Charlemagne, avait, sur la couverture toute resplendissante de pierres précieuses, une grande agate gravée, large de cinq pouces et haute de quatre, représentant Ada, l'empereur et ses fils. (*Codex Evangeliorum operimento perquam eleganti quod gemma variis emblematis, atque parergis, nitet affabre factis*, dit Mabillon, dans ses *Ann. Bened.*) On ne sait ce qu'est devenu ce vénérable monument de la Reliure du huitième siècle, que les deux voyageurs bénédictins, Martenne et Durand, eurent l'occasion de voir en 1724. L'évangéliaire que Louis le Débonnaire avait donné à l'abbaye Saint-Médard de Soissons, et que Martenne et Durand trouvèrent encore dans le trésor de cette abbaye, était couvert, disent-ils, « d'un très-beau filagramme (*sic*) de vermeil doré que l'abbé Ingran fit exécuter en 1169. » Un autre évangéliaire, du même temps, écrit aussi en lettres d'or et relié en ivoire historié, se voyait aussi, en 1727, au couvent de Hautvillers, près d'Épernay; ce beau manuscrit portait

pour épigraphe ces deux vers latins en l'honneur du scribe et du relieur :

> Hunc auro interius Christi ornavit amicus,
> Atque ebore exterius pulchre decompsit opimus.

Louis le Débonnaire, à l'exemple de son père Charlemagne, offrait volontiers en don, aux maisons religieuses et aux grands dignitaires de l'Église, des évangéliaires splendidement reliés. Celui qu'il envoya au pape Étienne, qui l'avait sacré, était couvert de lames d'or, selon Thegan : *Textum sacrorum Evangeliorum aureis caracteribus exaratum, laminisque metalli ejusdem absque admixtione cujusque materiei inclusum.*

Quelquefois ces couvertures d'orfèvrerie étaient enveloppées dans des étoffes de soie ou de brocart, dans des tapisseries à personnages, tissues en or et en argent; quelquefois aussi, comme par réminiscence d'un usage de l'antiquité, que l'Orient n'abandonna jamais, le livre, relié en métal ou en ivoire ou en bois *insculpté*, était enfermé dans une boîte non moins riche que la reliure qu'elle devait protéger. Nous voyons l'empereur Michel faire présent d'un coffre de cette espèce à Pierre, abbé de Nonantola, qui avait été chargé d'une mission auprès de lui à Constantinople (*capsam Evangelii totam auream, et pretiosis ornatam lapidibus*, disent les Annales bénédictines). Les Heures de Charlemagne qu'on voit aujourd'hui dans la Bibliothèque du Louvre n'ont pas conservé leur *petit coffre d'argent doré*, sur lequel étaient *relevés* les mystères de la Passion, et que Catel a décrit dans son *Histoire des comtes de Toulouse*, tel qu'il l'avait vu en 1620 dans le trésor de Saint-Sernin.

On citerait un grand nombre de ces célèbres manuscrits historiques qui ont perdu également leur reliure primitive; on citerait de même plusieurs couvertures précieuses de livres, qui ont survécu aux manuscrits qu'elles revêtaient autrefois.

Ce n'étaient pas cependant ces reliures *orfèvrées* qu'on enchaînait dans les églises : elles n'eussent pas été en sûreté sous la main du premier venu. On les serrait, au contraire, dans les trésors, avec les reliques et les parements d'autel. Les livres, qu'on attachait avec des chaînes de fer ou de cuivre, scellées dans le mur des églises, étaient reliés en bois massif avec des coins et des bordures de métal : on les appelait *catenati* (enchaînés). C'étaient aussi des Bibles, des évangéliaires et des missels, qu'un legs pieux mettait à la disposition des fidèles. On enchaînait de la même manière les livres dans certaines bibliothèques, au moyen âge, et les reliures épaisses et ferrées de quelques-uns, qui sont venus jusqu'à nous avec leur ancienne couverture, portent encore l'anneau dans lequel roulait la chaîne fixée au pupitre.

Parmi les plus belles reliures qu'on exécutait pour les églises aux onzième et douzième siècles, il ne faut pas omettre celles en cuivre émaillé. L'art de l'émailleur, qui semblait avoir été inventé pour suppléer à l'absence des métaux précieux, s'exerça complaisamment sur les couvertures de livres. Il suffira de citer deux de ces monuments, qui nous montrent ce qu'était l'émaillerie française et étrangère dans ses rapports avec la Reliure. Le Musée de Cluny possède deux plaques d'émail incrusté de Limoges, qui ornaient sans doute la couverture d'un livre : l'une a pour sujet l'Adoration des mages; l'autre représente le moine Étienne de Muret, fondateur de l'ordre de Grandmont, conversant avec saint Nicolas cette inscription seule assigne à ces émaux la date du douzième siècle : † NICOLAS ERT PARLA A MONE TEVE DE MURET.

La cathédrale de Milan conserve dans son trésor une couverture de livre émaillée, encore plus ancienne et beaucoup plus riche : selon la tradition, ce serait un présent fait par l'archevêque Aribert à son église, et ce pré-

sent remonterait à l'année 1020. Cette couverture de livre, haute de quarante-trois centimètres sur trente-six de largeur, est revêtue à profusion d'émaux incrustés, avec des entourages et des ornements en cabochons de couleur. Dusommerard nous fait connaître la disposition de ces émaux : « Aux quatre angles, les figures symboliques des évangélistes ; dans le haut, le Christ dans la *vesica piscis*, tel qu'on le trouve depuis le onzième siècle surtout dans les tympans de nos églises ; au milieu, le Christ sur la croix ; d'un côté, la Vierge ; de l'autre, saint Jean, dans des médaillons incrustés ; plus bas, en pendants, deux soldats armés de lances, avec ces inscriptions : à l'un, *servi;* à l'autre, *latro ;* enfin, cinq médaillons de forme carrée, placés de manière à former pendant et contenant des compositions religieuses à plusieurs figures, entourées d'inscriptions écrites verticalement.

Mais, comme nous l'avons déjà dit, ce n'était là que de travaux d'émailleurs, d'orfévres, d'imagiers et de fermailleurs. Les relieurs, proprement dits, *lieurs de livr* ou *lieeurs*, liaient ensemble les feuillets des livres et le endossaient entre deux planches, qu'ils revêtaient ensui de cuir, ou de peau, ou d'étoffe, ou de parchemin. On ajoutait tantôt des courroies, tantôt des *fermaux* de métal, tantôt des agrafes, qui avaient pour objet de tenir volume bien fermé et de préserver du contact de l'air s texte et ses ornements calligraphiques.

Il n'y avait que dix-sept de ces *lieurs de livres* à Par lorsque fut levée la Taille de l'année 1292. Ces relieu de même que les écrivains et les libraires, dépendaient l'Université, qui avait l'œil ouvert sur leurs travaux, qui les faisait surveiller par quatre relieurs jurés, qu'e comptait au nombre de ses *suppôts*, et qui furent rédu à deux par ordonnance de Charles VIII. Un seul reli était en dehors de la juridiction universitaire, et cela comprend d'autant mieux, que ce relieur, nommé à ti d'office près de la Chambres des comptes, ne devait

savoir lire ni écrire. Étienne Pasquier, dans ses *Recherches de la France*, avait avancé ce fait singulier, qui ne paraissait pas trop digne de foi ; mais on vient d'en trouver la preuve dans les registres de la Chambre des comptes. Le lundi 30 juillet 1492, Guillaume Ogier fut reçu *relieur des comptes, livres et registres de la Chambre*, à la place d'Eustace d'Angonville décédé : « Il a dit et affirmé par serment qu'il ne scet lire ne escrire, ce que le relieur de ladite Chambre ne doit savoir. »

Dans toutes les *montres* ou processions de l'Université de Paris, les relieurs prenaient rang après les libraires. Ces relieurs ne fabriquaient certainement que des reliures communes en bois et en parchemin. Un des dialogues de Mathurin Cordier (liv. II, dial. IX) nous autorise à croire que les écoliers reliaient eux-mêmes leurs livres et leurs cahiers : « Reliez-moi ce papier? dit Viglonus à Angelin. — Pourquoi m'en priez-vous? répond Angelin ; ce n'est pas là mon métier. — Mais vous ne refusez pas d'en relier à d'autres? — Combien avez-vous de feuilles? — Huit, mais elles sont déjà pliées ; il reste seulement à les coudre et à les couvrir de parchemin. » Ces Dialogues, écrits en latin, avaient cours dans les colléges à la fin du quinzième siècle.

En général, partout où l'on copiait, où l'on enluminait des manuscrits, on savait aussi les relier, car la Reliure était une des trois opérations qui composaient le travail des scribes. Les moines Goderan et Ernesten, ayant employé quatre ans à parfaire les deux volumes d'une Bible, achevée en 1097, dans le monastère de Stavelot en Flandre, y mirent cette inscription : *In omnia sua procuratione, hoc est scriptura, illuminatione, ligatura, uno eodemque anno perfecti sunt ambo codices.* La plupart de ces reliures monastiques étaient faites en peau de truie ou en cuir de cerf. On rencontre souvent, dans les comptes relatifs à l'entretien des bibliothèques : *pro corio cervi*. Chaque couvent avait des relieurs parmi ses religieux.

Tritheim, abbé de Spanheim, au quinzième siècle, ne les oublie pas dans l'énumération qu'il fait des divers emplois calligraphiques de ses moines : « Que celui-là, dit-il, colle les feuilles et relie les livres avec des tablettes de bois. Vous, préparez ces tablettes ; vous, apprêtez le cuir ; vous, les lames de métal qui doivent orner la Reliure. »

Ces lames de métal, ces coins, ces clous, ces fermoirs, qui garnissaient les deux ais de bois de la couverture, rendaient le livre si pesant, que, pour le feuilleter avec facilité, on le plaçait sur un de ces lutrins ou pupitres tournants qui pouvaient recevoir plusieurs volumes à la fois et les présenter ouverts tour à tour au lecteur. Pétrarque avait fait relier, avec ce luxe de solidité, les Épîtres de Cicéron transcrites de sa main, et, comme il les lisait sans cesse, ce lourd volume tombait souvent et lui meurtrissait la jambe gauche, de telle sorte qu'il faillit la perdre et fut menacé de l'amputation. On voit encore à la Bibliothèque laurentienne de Florence ce manuscrit relié en bois avec des coins et des fermoirs de cuivre.

On ne peut douter que les Croisades n'aient amené un progrès dans l'art de la Reliure en Europe. La Reliure avait atteint un degré de perfection extraordinaire chez les Arabes, qui, dès les temps les plus reculés, savaient préparer les peaux, les parfumer, les teindre et les dorer. Presque tout le *cordouan* ou maroquin, qui s'employait en France, venait d'outre-mer plutôt que de l'Espagne. Les Arabes, comme les Orientaux, connaissaient la véritable Reliure, non pas les couvertures de livres en orfévrerie niellée, gemmée ou émaillée, mais les couvertures en cuir à empreintes dorées et argentées ; ces couvertures qui, en s'ouvrant, prenaient le nom d'*alæ*, à cause de leur analogie avec les ailes d'un oiseau à riche plumage.

C'étaient là les reliures ordinaires des livres de bibliothèque, dans tout l'Orient. Aussi, quand la Bibliothèque des Califes au Caire fut pillée par les Turcs au onzième siècle, une partie des livres, qu'on transportait à Alexan-

drie, étant tombée entre les mains d'une tribu berbère, les esclaves de cette tribu détachaient les couvertures pour s'en faire des souliers. Les croisés rapportèrent donc, de leurs expéditions à Constantinople, en Palestine et en Égypte, quelques manuscrits orientaux couverts de maroquin ou d'étoffes précieuses, et les relieurs européens ne manquèrent pas de mettre à profit ces brillants modèles.

D'ailleurs, la révolution littéraire qui s'opérait dans la formation des bibliothèques royales et princières devait aussi produire une espèce de révolution dans la reliure. Ces bibliothèques se composaient de livres écrits en langue vulgaire, surtout d'histoires, de romans et de poésies, qui succédaient aux Bibles, aux Pères de l'Église, aux traités de théologie et de scolastique des bibliothèques abbatiales. Les livres d'amour et de chevalerie faisaient les délices de la noblesse, qui devenait plus polie et plus galante : il fallait donc que ces livres n'écorchassent pas les mains délicates entre lesquelles ils passaient et repassaient à toute heure du jour et de la nuit. On les couvrit de velours, de soie et de laine, sans renoncer toutefois aux ornements d'orfévrerie, qui furent seulement plus légers et mieux travaillés. On avait, d'ailleurs, songé à diminuer le poids des volumes; à côté du solennel format in-folio, d'autres formats plus commodes, les différents in-quarto, principalement, s'échelonnaient sur les rayons des *librairies* françaises; les livres étaient écrits sur un vélin mince et brillant; et déjà le papier de chiffon, d'invention récente, ouvrait une ère nouvelle pour les bibliothèques comme pour la reliure. Cependant deux siècles s'écoulèrent encore, avant que les couvertures en carton eussent totalement fait disparaître les couvertures en bois.

C'est dans les inventaires, dans les comptes, dans les archives des rois et des princes, qu'il faut chercher l'histoire de la Reliure aux quatorzième et quinzième siècles. Les Bibles, les Évangiles, les livres d'église, prennent toujours un vêtement d'or et d'argent, que leur donnent

l'orfévre, l'émailleur et l'imagier; ainsi l'inventaire de Charles VI, en 1399, nous montre des missels dont *les aiz sont d'argent dorez à ymages enlevez* (exécutés au repoussé) et des bréviaires *couverts de veluiau* (velours) *brodé à fleurs de lys, dont les fermouers sont esmaillez aux armes de France*, etc. Nous trouverons jusqu'au seizième siècle cette orfévrerie appliquée à la Reliure; témoin la couverture d'un livre d'heures exécutée en or massif par Benvenuto Cellini sur l'ordre du pape Paul III, qui destinait ce livre à Charles-Quint. Mais la reliure des *livres de chambre* ne variait guère que dans la qualité et la nuance de l'étoffe : quant aux clous de métal qui brodaient les plats, ils préservaient du frottement cette étoffe, qu'on renouvelait rarement, et les fermoirs avaient pour objet spécial de remettre en presse le vélin, qui gonflait et se dilatait au contact de l'air chaud ou humide.

Pour certains manuscrits précieux et rares, dont la couverture ne demandait pas moins de soins que l'intérieur du volume, on faisait encore usage d'enveloppes ou de poches en étoffe, en peau ou en toile, qui s'étaient appelées dans l'antiquité *camisæ, manutergiæ*, et qui conservent ce nom chez les écrivains du moyen âge. C'est une *chemise* de cette espèce que portent les *Heures* de saint Louis, enveloppées dans un morceau de *sandal* rouge, étoffe de soie peluchée. (Musée des Souverains, au Louvre.)

Les magnifiques bibliothèques des ducs de Bourgogne et des ducs d'Orléans, en partie détruites, en partie disséminées dans les grandes collections publiques de la France et de l'étranger, présentent toutes les variétés de la Reliure aux quatorzième et quinzième siècles. Nous y voyons des livres couverts en *veloux* et *veluiau* (velours), en satin, en damas, en drap de soie, en cuir de couleur, en *peau vermeille*, en parchemin, etc.; les couvertures d'étoffe sont brodées en or et en perles; la plupart sont sursemées de *cloans* ou clous, dorés et garnies de *fermouers* ou *fermaux*, dont le nombre s'élevait jusqu'à qua-

tre par volume. Ces fermoirs en or, en vermeil, en argent, en cuivre, en fer ou en laiton, niellés, émaillés ou *engravés*, ont les armoiries du premier propriétaire du livre ou du nouveau possesseur qui l'a fait relier à ses armes. Souvent les fermoirs sont remplacés par des *mordans* ou agrafes qui s'attachent à des *pipes* ou boutons de métal. Il y a des *tuyaux* d'or et des *enseignes* de soie pour tourner ou marquer les feuillets. La couleur des cuirs et des étoffes paraît avoir parfois quelque analogie avec le sujet de l'ouvrage : les livres de piété sont généralement habillés de noir. Les plus beaux manuscrits ont naturellement les plus belles reliures : quelques-uns pourtant, couverts en parchemin, semblent attendre une couverture plus digne d'eux.

Voici, d'après les inventaires de ces deux célèbres bibliothèques, la description de plusieurs reliures de prix.

Chez les ducs de Bourgogne, Philippe le Hardi, Jean-sans-Peur et Philippe le Bon, un petit livre des *Évangiles* et des *Heures de la Croix* « à une couverture garnie d'or, cinquante-huit perles grosses, en un estuy de camelot, à une grosse perle et un bouton de menues perles; » — le roman de la *Moralité des hommes sur le ju des eschiers*, « couvert de drap de soye, et à florettes blanches et vermeilles, à cloans d'argent doré, sur tissus vert; » — un livret d'*Oraisons*, « couvert de cuir rouge, à clouans d'argent doré, et au pençoir des enseignes quatre perles et deux mauvaises pierres, mis en une bourse vermeille; » — le livre des *Proprietez des choses*, « à fermaulx d'argent esmailliez de Prophètes, couvert de veluaul vermeil; » — « ung livre, dont les aiz sont couvertes de drap de veloux vermeil, fermant à deux fermillets d'argent doré, qui est le livre des *Ystoires de la terre d'Orient*, et y a sur ung chascun couvercles cinq gros clotz; » — « ung livre de Boccace, des *Cas des nobles*, couvert sur les aiz de velu vermeil, et sur les aiz à chascun lez a cinq gros ballais, à fermaulx d'argent dorez, esmailleiez; » — un Psautier his-

torié et enluminé, « garny de deux fermaulx d'argent, dorez, armoiez d'azur à un aigle d'or à deux testes, onglé de gueulles, auquel a ung tuyau d'argent doré pour tourner les feuillez à trois escussons desdites armes, couvert d'une chemise de veluyau vermeil, » etc.

Chez le duc d'Orléans, frère de Charles VI, au château de Blois : le livre de Végèce, *de Chevalerie*, « couvert de cuir rouge marqueté, à deux petits fermoers de cuivre; » — le livre de *Meliadus*, « couvert de veloux vert, à deux fermoers semblans d'argent dorez, esmaillez aux armes de Monseigneur; » — le livre des *Propriétez de toutes choses*, « couvert de veloux noir, à deux fermoers samblans d'argent dorez, esmailliez aux armes de Monseigneur; » — les Heures de Notre-Dame, « couvertes de cuir blanc, à trois petiz fermoers d'argent; » — le livre de Boëce, *de Consolation*, « couvert de soye ouvrée, à deux fermoers samblans d'argent, dorez, armoyez; » — La *Bataille et destruction de Troie*, en françois, « couvert de veloux noir, à deux fermoers d'argent blanc; » — une *Légende dorée*, « couverte de veloux noir, sans fermoers, » etc.

La comparaison de ces extraits des inventaires nous permet d'apprécier le caractère et la valeur des reliures dans les deux bibliothèques. Les ducs de Bourgogne devaient être très-curieux de ces ornements extérieurs de leurs livres; le duc d'Orléans se préoccupait davantage du choix des ouvrages et beaucoup moins de leur couverture.

D'ordinaire, les ducs de Bourgogne achetaient les livres tout reliés; ils les faisaient pourtant relier quelquefois : ainsi, en 1386, le duc Philippe le Hardi paye à Martin Lhuillier, libraire à Paris, seize francs (cent quatorze francs quinze centimes de notre monnaie) « pour couvrir huit livres tout Romans et Bibles et tous autres livres, dont six sont couvertz de cuirs en grains. » En 1388, le même libraire relie, nettoie, dore et couvre *en empreinte* un roman qui commence par *Ce nos dit*, et relie *en peau*

velue le roman de *Merlin;* en 1393, le duc fait *recloer et appareiller* son roman de *Lancelot;* en 1398, un compte de relieur, qui s'élève à cinquante francs deux sols (environ trois cent soixante-deux francs quarante-cinq centimes), est expliqué en ces termes : « Achat de fermeilles de cuivre, bourdons, cloux de Rouen, cloux de laiton et de cuivre, soye de plusieurs couleurs, pour faire chapiteaux, et cuir de vaches pour faire tirouers pour convertir en façon de livre. » Mais on voit, dans la plupart des comptes, que les livres étaient reliés au moment où ils entraient dans la Bibliothèque des ducs de Bourgogne, et que la reliure avait été faite plus ou moins riche, selon la beauté, l'importance et l'usage de ces manuscrits, qui coûtaient des sommes considérables.

Dans la bibliothèque du duc d'Orléans, les livres arrivaient souvent tout reliés; mais le duc faisait relier à son idée ceux qu'il achetait en mauvais état, comme son exemplaire de Virgile « couvert de vert plain, moult caduque, » et ceux qu'il faisait écrire et enluminer par les artistes attachés à sa maison. Les comptes du château de Blois (Archives Joursanvault) nous apprennent que les enlumineurs, les orfévres et *broderesses* coopéraient à ces reliures. Le 19 septembre 1394, Pierre Blondel, orfévre, reçoit douze livres quinze sols tournois, pour avoir *ouvré*, outre le scel d'argent du duc, « deux fermoers tous d'argent esmaillez pour mettre au livre de Boëce; » le 15 janvier 1398, Émelot de Rubert, broderesse de Paris, reçoit cinquante sols tournois, « pour avoir taillées et étoffées d'or et de soye deux couvertures de drap de Dampmas vert, l'une pour le *Bréviaire* et l'autre pour les *Heures* dudit seigneur, et fait quinze seignaux (*sinets*) et quatre paires de tirans d'or et de soye pour lesdiz livres. » Le 20 février 1401, Huguet Foubert, libraire et *enlumineur de livres* à Paris, reçoit soixante sols parisis, pour avoir non-seulement enluminé d'or, d'azur et de vermillon deux petits livres destinés aux enfants du duc, mais encore

« pour lieux avoir liez entre deux aiz, couvertz de cuir de cordoan vermeil. » Les relieurs ordinaires du duc étaient Guillaume de Villiers et Jacques Richier. Le premier touche, le 8 décembre 1397, la somme de onze francs sept sols et huit deniers parisis, pour avoir recouvert soixante-deux volumes : « pour chascun volume deux sols huit deniers. Item, pour sept peaulx, pour chascune deux sols quatre deniers, et pour deux fermoers, deux sols. » Le second *relieur de livres* touche, le 12 février 1401, de madame d'Orléans, la somme de quarante-huit sols parisis, pour avoir relié un grand volume des *Histoires du roi Arthus*, « et garny de trois ays nuefs et couvert d'un cuir vermeil et empraint de plusieurs fers, garny de dix clous et de quatre fermoirs et chappitulé de plusieurs foys aux deux bous. »

Ce n'étaient là que des couvertures de manuscrits, nécessairement massives et appropriées aux volumes qu'elles devaient conserver. Mais ce système de reliure ne pouvait persister longtemps après la découverte de l'Imprimerie, qui multiplia les livres, diminua leur poids et modifia leur format. Les premiers livres, imprimés sur vélin et sur papier épais, n'étaient pas beaucoup plus portatifs que les manuscrits, et on leur imposa d'abord la même reliure de bois, les clous, les coins et les fermoirs de métal. La note datée de 1457, qui se trouve sur un exemplaire de la première Bible de Mayence sans date (à la Bibliothèque impériale de Paris), nous permet de supposer que les propriétaires de livres reliaient souvent eux-mêmes les exemplaires qu'ils avaient rubriqués et *illuminés;* cette note commence ainsi : *Iste liber illuminatus, ligatus et completus per me Henricum Cremer, vicarium ecclesiæ collegiatæ Sancti Stephani Maguntini.* Les rubricateurs, qui peignaient en rouge et en bleu les initiales laissées en blanc dans les textes, se chargeaient ensuite de la reliure ou *ligature* des livres.

Cette reliure ne tarda pas à devenir moins pesante et à

se débarrasser successivement du bois, du fer et du cuivre qui l'alourdissaient. On remplaça les ais de bois par du carton battu, on supprima les clous et les fermoirs. Ce fut la naissance de la reliure moderne : on abandonna les étoffes, et l'on n'employa plus que la peau, le cuir et le parchemin. Les relieurs n'étaient encore que des ouvriers travaillant pour les libraires; ceux-ci, lorsqu'ils avaient un atelier de reliure dans leurs boutiques, prenaient aussi la qualité de relieur. Guillaume Eustace s'intitule *libraire du roi et relieur de l'Université de Paris,* en tête de plusieurs éditions qu'il publia au commencement du seizième siècle; Philippe Lenoir, à la même époque, se qualifie *libraire et relieur, juré de l'Université;* plus tard, Jean Canivet est appelé, dans un document de 1566, *religator Universitatis,* et Nicolas Ève, en 1578, met sur ses éditions et sur son enseigne : *libraire de l'Université de Paris et relieur du roy.*

Dès la fin du quinzième siècle, quoique la Reliure ne fût considérée que comme une annexe de la librairie (car on ne vendait aucun livre broché), on avait déjà le sentiment ou le pressentiment de l'art, et certains amateurs exigeaient, pour leurs livres, des habits plus élégants, plus riches et plus soignés. Nous présumons que l'Italie donna les premiers modèles de belle reliure en maroquin gaufré et doré. Il ne fallait, pour obtenir ces brillantes nouveautés, que les faire exécuter à l'imitation des Koran et des manuscrits arabes qu'on apportait d'Orient à Venise, et qui offraient dès lors, comme aujourd'hui, des couvertures de cuir de couleur, remarquables par leurs mosaïques et leurs dorures.

L'expédition de Charles VIII et les guerres de Louis XII en Italie firent venir en France des reliures italiennes et des relieurs italiens. Les essais de la reliure de luxe et ses progrès rapides furent favorisés par les exemplaires de dédicace que les auteurs et les éditeurs faisaient préparer à grands frais pour les offrir en présents aux rois et aux

grands personnages. Lorsque Fausto Andrelini fit relier un de ses poëmes latins, adressé à Louis XII, il mit sur la couverture en veau fauve estampé la devise du roi, un porc-épic avec ces mots : *Cominùs et eminùs*. Mais on n'avait pas encore néanmoins renoncé, pour les livres d'heures manuscrits ou même imprimés, à ces reliures d'orfévrerie gemmée, que la vanité des grands et des riches s'obstinait à considérer comme les joyaux de la dévotion. Skelton, poëte lauréat de Henri VIII, décrit ainsi en vers la reliure d'un de ces missels : « Les fermoirs brillaient ; la tranche était toute sillonnée de filets d'or et peinte de diverses manières : on y avait représenté des guêpes, des papillons, des plantes, des fleurs. Un malade aurait recouvré la santé, rien qu'à voir cette belle reliure, ce beau volume couvert d'or et de soie. Ces fermoirs d'argent fin valaient bien mille livres ; la vignette (plaque) était éclatante de pierres précieuses, et les autres ornements formaient une mosaïque d'or (*aurum mosaicum*). »

Cette reliure, qu'une description poétique ne nous représente pas très-nettement, devait avoir beaucoup d'analogie avec celles que Mathias Corvin, roi de Hongrie (1443-90), avait fait exécuter par des artistes italiens pour sa bibliothèque de Bude. Cette magnifique bibliothèque, composée de cinquante mille volumes, la plupart manuscrits historiés et enluminés, était toute reliée en maroquin de couleur, rehaussé de dorures et de peintures, avec des fermoirs en or et en argent. Quand les Turcs de Soliman s'emparèrent de Bude en 1526, ils arrachèrent ces fermoirs et raclérent l'or des couvertures, en mutilant et brûlant les livres, tellement que ceux qui furent sauvés de cette destruction générale étaient les moins précieux et n ont presque rien conservé de leur reliure du quinzième siècle.

C'était donc l'Italie, il faut le reconnaître, qui élevait la Reliure presque au rang des autres arts. La France importa et naturalisa chez elle la reliure italienne, comme

elle avait fait de la peinture et de la statuaire. La France eut bientôt des relieurs indigènes qui surpassèrent ceux qu'elle avait empruntés à Venise et à Florence.

Jean Grollier, de Lyon, aimait trop les livres pour ne pas vouloir leur donner une parure extérieure, digne de la science qu'ils renfermaient. Jean Grollier avait été trésorier des guerres et intendant de l'armée du Milanais avant la bataille de Pavie; durant son séjour à Milan, il avait commencé à former une bibliothèque, dans laquelle il faisait entrer les plus belles éditions des Aldes, en doubles et triples exemplaires : tous étaient reliés en maroquin du Levant, avec un soin et un goût exquis, avec une incroyable variété de dessins et d'ornementation. L'art du relieur semble avoir atteint déjà sa perfection dans l'application des dorures, dans l'agencement des mosaïques en cuir de couleur, dans l'ordonnance des compartiments, dans l'élégance de l'ensemble et le fini des détails. Tantôt le titre du livre est placé sur le plat de la couverture, généralement dans un cartouche doré ; tantôt il figure sur le dos, entre deux nerfs, ce qui prouve qu'on ne couchait plus les volumes sur les rayons d'une bibliothèque, mais qu'on les posait debout et côte à côte. Ces gracieuses et brillantes reliures de Grollier sont reconnaissables à la devise caractéristique du propriétaire : d'un côté, on lit, en lettres d'or : *Jo. Grollerii et amicorum;* et, de l'autre côté : *Portio mea, Domine, sit in terra viventium*. Grollier était en rapport d'habitudes littéraires avec les savants français et étrangers, ses contemporains ; il créait une bibliothèque pour l'usage de ses amis autant que pour le sien propre. Cette bibliothèque, il l'avait transportée en France, et il ne cessa de l'accroître et de l'enrichir jusqu'à sa mort, en 1565. Elle resta oubliée dans l'hôtel de Vic, à Paris, pendant plus d'un siècle, et ne fut vendue à l'encan qu'en 1675. Le président de Thou a dit de Jean Grollier que ses livres participaient de l'élégance et de la politesse de leur maître, qui avait réuni une bibliothèque comparable

à celle d'Asinius Pollion. (*Vir munditiæ et elegantiæ in omni vitâ assuetus, pari elegantiâ ac munditiâ ornatos ac dispositos domi tam curiose libros asservabat, ut ejus bibliotheca cum bibliothecâ Asinii Pollionis, quæ prima Romæ instituta est, componi meruerit.*)

Jean Grollier, en faisant dessiner des modèles de reliures, et en les faisant exécuter à grands frais, avait formé en France une grande école de Reliure, qui suivit à peu près les mêmes errements pendant le seizième siècle. Des bibliothèques se créaient de toutes parts, et l'amour des livres devenait de jour en jour plus délicat et plus intelligent. Les princes, les grands seigneurs, les dames de la cour, encourageaient les travaux et les *inventions* des bons relieurs, qui accomplirent des chefs-d'œuvre de patience en décorant les couvertures de livres, soit en émaux peints et vernis sur le cuir, soit en mosaïques de pièces de rapports, soit en dorures pleines à petits fers. Il serait impossible d'énumérer les innombrables reliures d'apparat que nous a laissées le seizième siècle français, et qui n'ont pas été surpassées depuis. C'étaient, comme toujours, les exemplaires de dédicace et les livres d'affection, qui recevaient ces enveloppes de maroquin artistement découpé, gaufré, niellé et doré. Ces merveilleux volumes portaient les armes, ou la devise, ou l'emblème, ou les chiffres de la personne à laquelle ils appartenaient. Quelquefois le même volume réunissait les armoiries et les devises de plusieurs personnes. Ainsi plus d'un livre à compartiments fleurdelisés offre à la fois la salamandre couronnée de François Ier et les armes de sa femme, Claude de France; ainsi bien des volumes reliés pour Diane de Poitiers, avec ses croissants et ses mythologiques emblèmes, sont-ils ornés des chiffres de Henri II et des armes royales.

Le relieur du roi (on ne connaît que ceux de Charles IX de Henri III et de Henri IV : Nicolas Ève et son fils Clovis devait exercer une heureuse influence sur l'art de la Re

liure : c'était lui qui composait ou seulement exécutait, d'après des dessins d'artistes renommés, ces splendides reliures de la bibliothèque du château de Blois, qu'on admire aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de Paris et dont le maroquin est décoré des armes de France, des chiffres et des devises de la maison royale. Tous nos rois, surtout les Valois, ont été passionnés pour les belles reliures qui reproduisent les formes et les arabesques de l'architecture de la Renaissance. Catherine de Médicis était si curieuse de livres richement reliés, que les auteurs et les libraires qui lui envoyaient des exemplaires de présent cherchaient à se distinguer par le choix et la beauté des reliures qu'ils faisaient faire exprès pour elle.

La plus remarquable qui ait été faite en l'honneur de cette reine couvre un exemplaire en grand papier de la première édition des Mémoires de Martin du Bellay (*Paris, P. l'Huillier*, 1569, in fol.), et présente tous les emblèmes, chiffres et monogrammes de Catherine, dorés sur maroquin rouge, avec sa devise de veuve, peinte sur les plats (une montagne de chaux vive sur laquelle tombent des larmes), et ce vers latin à l'entour :

Ardorem extincta testantur vivere flamma.

Ce volume admirable se trouve dans la célèbre collection du bibliophile Motteley, laquelle fait partie actuellement du musée du Louvre. Henri III, qui n'aimait pas moins que sa mère les reliures, en avait imaginé une très-singulière, lorsqu'il eut institué l'ordre des Pénitents : ce sont des têtes et des os de mort, des larmes, des croix et les instruments de la Passion, dorés ou estampés sur maroquin noir, et accompagnés de cette devise : *Spes mea Deus*, avec ou sans les armes de France. Les rois et les princes faisaient aussi relier certains livres à leurs armes, pour les distribuer en présent.

Ces reliures de luxe, presque toutes en maroquin ou en

vélin blanc doré, n'avaient garde de se confondre avec les reliures usuelles de la librairie et ne sortaient pas des mêmes mains. Cependant quelques libraires de Paris et de Lyon, les Gryphes et les Tournes, les Estienne et les Vascosan, se préoccupèrent plus que leurs confrères de la reliure des livres qu'ils vendaient : ils adoptèrent et ils firent fabriquer des modèles en veau fauve à compartiments, et en vélin blanc à filets et arabesques d'or, que toute la librairie se hâta d'imiter. La Reliure française, même la plus commune, avait une élégance qui ne nuisait en rien à sa solidité, et pourtant les relieurs, que les libraires tenaient toujours dans une espèce d'obscurité et d'oppression, n'avaient pas réussi encore à se grouper en communauté de métier. En Italie, la reliure était en décadence et oubliait ses bonnes traditions orientales. En Allemagne et dans les autres pays de l'Europe, on n'avait presque pas changé la vieille reliure massive, en bois, en peau et parchemin, à fermoirs de fer et de cuivre, qui s'attachait encore opiniâtrément aux nouvelles productions de l'Imprimerie.

L'art de la Reliure n'avait néanmoins qu'un petit nombre d'adeptes et de protecteurs : en Italie, le pape Paul V et Maioli (ce bibliophile, pour imiter les reliures et la devise de Grollier, faisait graver sur ses livres : *To Maiolii et amicorum. — Ingratis servire nephas*), en Espagne, le cardinal de Granvelle ; en Belgique, Marc Laurin, de Bruges, et Roger Bathis, de Bruxelles, qui avaient adopté l'un et l'autre la devise de Grollier ; en France, Rasse des Neux, chirurgien de Charles IX ; Amyot, le traducteur de Plutarque ; Honoré d'Urfé, auteur de l'*Astrée*, et le célèbre président de Thou.

Ce dernier, qui ne dédaignait pas plus que Jean Grollier de prendre un vif intérêt à la reliure de ses livres, les faisait relier en maroquin rouge, vert ou citron, ou en vélin blanc à filets d'or, avec tranche dorée, portant son écusson sur les plats et son monogramme sur le dos.

Après son mariage avec Marie de Barbançon Cany, il accola ses armes à celles de sa femme, et y ajouta les lettres A. M. (Auguste Marie) entrelacées. Ces reliures, d'un fini et d'une beauté qui en font des œuvres d'art, passent sans cesse sous nos yeux sans réveiller le souvenir de l'artiste qui les a exécutées et dont le nom était peut-être inconnu à de Thou lui-même, car la direction des reliures de sa bibliothèque devait appartenir à son bibliothécaire, le savant Dupuy.

Les habiles relieurs de ce temps-là, sous la dépendance de la corporation des libraires, n'avaient pas même le droit de signer leurs ouvrages, et il faut descendre jusqu'au fameux le Gascon (1641) pour commencer par un nom l'histoire de la Reliure moderne.

BIBLIOGRAPHIE

Ern. Sal. Cypriani. Programma de ornatu librorum. Voy. cet opuscule dans ses *Programma selecta* (Cob., 1708, in-8).

Voy., sur la Reliure des livres chez les anciens, l'*Essai sur les livres dans l'antiquité*, par H. Géraud (*Par.*, 1839, in-8).

Il existe un grand nombre de dissertations archéologiques qui roulent sur des diptyques en ivoire, servant ou ayant servi à des reliures de livres.

Gab. Peignot. Essai historique et archéologique sur la Reliure des livres et sur l'état de la librairie chez les anciens. *Dijon*, 1834, in-8, fig.

Voy., sur la Reliure, différents ouvrages du même auteur : *Dict. raisonné de Bibliologie* (Vesoul, 1802-04, 3 vol. in-8) ; *Manuel bibliographique* (Ibid., 1801, in-8); *Manuel du bibliophile* (Dijon, 1823, 2 vol in-8); etc.

Voy. aussi les chapitres intitulés *Reliure*, dans les *Mémoires bibliogr. et littéraires* (de Fr.-Ant. Delandine, *Lyon*, s. d., in-8), et dans la *Bibliothèque de poche, curiosités bibliographiques*, par Ludovic Lalanne (*Paris*, 1845, in-12).

Voy. ce qui concerne la Reliure dans la *Bibliothéconomie* de Constantin (L.-A. Const. Hesse), dont la seconde édit. augm. fait

partie de la collect. des manuels Roret (*Par.*, 1841, in-18, fig.), et dans le *Manuel du bibliothécaire*, par J. Pie Namur, *Bruxelles*, 1834, in-8).

A. Pichon. Lettre à M. Paulin Paris sur les reliures de la bibliothèque du président de Thou. Voy. cette Lettre dans la t. IV des *Manuscrits françois de la Bibliothèque du roi*, par Paulin Paris.

Voy., dans cet ouvrage, plusieurs descriptions de belles reliures anciennes de manuscrits, qui se trouvent dans cette Bibliothèque.

Voy. aussi la *Bibl. protypographique ou librairie des fils du roi Jean* (Par., 1830, in-4; le *Catal. des livres composant l'anc. Bibl. des ducs de Bourgogne*, par G. Peignot (Dijon, 1841, in-8); l'*Inventaire ou catal. des livres de l'anc. Bibl. du Louvre, fait en* 1373 (Par., 1836, in-8), et d'autres inventaires d'anciennes bibliothèques.

Voy. encore, sur les reliures et les relieurs célèbres, la plupart des ouvrages de Thom. Frognall Dibdin, notamment son *Bibliographical Décaméron* (Lond., 1817, 3 vol. in-8, fig.), dont le 8e dialogue traite spécialement de la Reliure.

Statuts et règlemens pour la communauté des maîtres relieurs et doreurs de livres de Paris. *Paris*, 1750, in-12.

Voy. aussi l'édit de Louis XIV pour le règlement des relieurs, du 7 sept. 1686, et les statuts des doreurs sur cuir, garnisseurs et enjoliveurs, de 1594.

Capperonnier de Gauffecourt. Traité de la Reliure des livres. *S. n. et s. d.* (*Lamotte, maison de campagne de l'auteur, près de Lyon*, 1763), in-8 de 72 p.

Dudin. L'art du relieur-doreur de livres; nouv. édit. avec des observ. et des argument., par J. E. Bertrand. *Paris*, 1819, in-4, fig.

La Ire édit. est de 1772, in-fol. avec 16 pl., dans la grande *Descript. des arts et métiers*.

Séb. Lenormand et R....., relieur amateur. Nouveau Manuel complet du relieur dans toutes ses parties; nouv, édit. *Paris*, 1840 in-18.

Lesné. La Reliure, poëme didactique en six chants (suivi d'un vocabulaire des termes techniques de l'art de la Reliure); 2e édit. *Paris*, 1827, gr. in-8.

Voy. surtout l'édit. de ce poëme, accompagnée de notes sur l'art de la Reliure, par Luigi Odorici (Dinan, 1853, in-8; tiré à 5 exempl.

Voy. aussi, du même auteur, *Epitre à Thouvenin* (Par., 1823 in-8 de 24 p.), et *Lettre d'un relieur français à un bibliographe anglais* (ibid., 1822, in-8 de 28 p.).

Ch. Nodier. De la Reliure en France au dix-neuvième siècle. Voy. ce Mém. dans le t. I du *Bulletin du Bibliophile* (1834).

Voy., dans les opuscules bibliographiques de Nodier, beaucoup de renseignements sur les anciennes reliures.

Voy. encore, dans le *Bullet. du Biblioph.*, un grand nombre de notices par Paul de Malden, Techener et autres, sur l'histoire de la Reliure, sur des reliures remarquables, sur les principaux relieurs, avec des fac-simile.

Voy. enfin, sur les anciennes reliures, les principaux catalogues de livres publiés en France depuis vingt ans, notamment ceux des libraires Techener, Crozet, Potier, etc., et des amateurs Charles Nodier, Motteley, Pixerécourt, etc., et les recueils périodiques consacrés aux sciences bibliographiques, le *Bulletin du Bibliophile* de Techener, le *Bulletin du Bibliophile belge* de Reiffemberg, le *Bulletin des Arts* du bibliophile Jacob.

Voy., pour compléter cette Bibliographie, celles des chapitres précédents, Parchemin et Orfévrerie, dans lesquels il est fait mention des anciennes reliures en métal, en ivoire et en parchemin.

HISTOIRE

DE

L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE

De tous les arts, le plus ancien est peut-être l'art de travailler l'or, c'est-à-dire l'Orfévrerie.

On la trouve déjà florissante aux époques héroïques des différents peuples du monde. On peut dire avec certitude qu'on a commencé partout à travailler l'or avant de travailler le fer; car l'or avait sans doute, par son éclat natif, attiré les yeux de l'homme, lorsque le fer était encore ignoré ou négligé à cause de sa couleur sombre. L'or, d'ailleurs, se présentait dans toute sa splendeur à la surface du sol, soit que l'eau des fleuves l'eût éparpillé en paillettes, soit que le feu des volcans l'eût fait couler en filons ou condensé en masses brillantes. Les autres métaux dormaient dans le fond des mines, que déjà l'or avait fourni aux premiers habitants du globe, non-seulement des ustensiles et des armes, mais aussi des objets de parure et des insignes religieux. Il est donc permis de regarder les orfévres, les ouvriers qui travaillaient l'or, comme les initiateurs de tous les arts manuels.

Orfévre signifie artisan en or. Ce mot est formé du vieux mot français *fèvre* ou *fabre* (en latin *faber*) et du

mot *or*. Chez les Romains, l'orfévre s'appelait *aurifex*, ce qui équivaut à l'étymologie du mot français. On a tout lieu de penser que les *aurifices* de Rome formaient une sorte de corporation, puisqu'ils érigèrent un petit arc de triomphe en l'honneur de Septime Sévère, dans le *Valabrum* ou marché aux Bœufs. Ce monument, qui existe encore, n'offre pourtant, dans ses sculptures, aucun emblème caractéristique des orfévres ou de l'Orfévrerie.

On a recueilli diverses inscriptions antiques portant : *Aurifex Aug., aurifex Augustæ, aurifex Tib. Cæsaris, aurifices Liviæ*, etc. Ces inscriptions nous prouvent que, depuis Auguste et Livie, les empereurs romains et les impératrices avaient des orfévres en titre attachés à leur service. On sait, d'ailleurs, que l'Orfévrerie impériale, dirigée par d'excellents artistes grecs, exécutait, en Italie, de prodigieux ouvrages en or massif, rehaussés de ciselures et de reliefs admirables

L'orfévrerie, dans les siècles du paganisme comme dans ceux de l'ère chrétienne, avait une double destination, quelquefois distincte et séparée : elle concourait à l'ornement des édifices et des instruments consacrés au culte; elle concourait aussi à la décoration des palais et à l'habillement des souverains, des grands et des femmes. Il y avait donc deux espèces d'orfévrerie : l'orfévrerie religieuse et l'orfévrerie profane. En outre, chacune de ces industries se divisait en plusieurs branches, qui ne confondaient ni leurs travaux ni leurs ouvriers. Les monnayeurs n'étaient que des orfévres, mais ils s'occupaient exclusivement du monnayage; les fabricants d'anneaux et de bracelets d'or ne fabriquaient pas, en même temps, des casques et des boucliers d'or; ceux qui faisaient des vases d'or ne faisaient pas autre chose, et, sans doute, les vases destinés aux sacrifices ne sortaient pas des mêmes mains que les vases de tant de formes, qui servaient aux usages de la table; enfin, certains ouvriers ne travaillaient que des chaînes ou des couronnes d'or.

Quant à l'Orfévrerie-joaillerie, elle formait une industrie tout à fait différente, qui employait des procédés de fabrication particuliers, et qui attachait autant de prix à la légèreté de ses ouvrages que l'Orfévrerie proprement dite à la pesanteur des siens. On doit supposer que cette Orfévrerie de bijoux et de costume, si merveilleuse chez tous les grands peuples de l'antiquité, avait passé de l'Asie et de l'Égypte dans la Grèce, puis s'était encore perfectionnée en arrivant aux Étrusques, et avait envahi avec le luxe la Rome austère des Caton et des Paul-Émile. Rome, en devenant maîtresse du monde, était devenue naturellement la ville de l'Orfévrerie par excellence.

C'est donc de Rome que vinrent, dans les Gaules soumises à la domination romaine, les premiers orfévres dignes de ce nom. Sans doute on avait travaillé l'or chez les Gaulois; mais cette orfévrerie grossière manquait de traditions et de modèles, car les deux Brennus n'avaient pas rapporté, dans leurs forêts druidiques et dans leurs cités fortifiées de haies vives, les dépouilles de Rome et celles du temple de Delphes.

Les monnaies d'or et d'electrum (alliage d'or et d'argent), que chaque peuplade, chaque ville, chaque chef mettait en circulation dans chaque espèce de pays plus ou moins borné, n'offraient qu'un type barbare et confus, qui accusait une ignorance absolue des arts du dessin et du sentiment de la forme. Les autres produits de l'Orfévrerie gauloise n'étaient pas moins barbares; et, comme l'or ne se trouva jamais en quantité sur le sol de la Gaule, quoique les auteurs anciens parlent de sable d'or charrié par les rivières, et de gisements d'or dans les montagnes de notre France actuelle, jamais cette Orfévrerie religieuse ou civile n'affecta une ampleur et une abondance de la matière, qui suppléaient souvent à l'habileté du travail. Elle fabriquait principalement des couronnes, des agrafes, des bracelets, des chaînes, des armes et des vases; mais tous ces objets étaient si faibles et si minces, qu'ils ne de-

vaient pas servir à un usage journalier et continu. On ne les employait, sans doute, que comme objets d'apparat. Ils ne se distinguaient, en général, par aucun ornement, par aucune gravure, par aucune incrustation, sauf quelques estampages très-imparfaits.

En revanche, les mines d'argent de la Gaule étaient alors assez activement exploitées pour fournir beaucoup de métal à la fabrication. L'orfévrerie travaillait donc l'argent plutôt que l'or; et, du moins, les objets fabriqués avec ce métal avaient une solidité qui permettait de les appliquer à des emplois usuels. Ainsi les sanctuaires des druides et les retraites des chefs étalaient une multitude de vases d'argent, la plupart, il est vrai, de petite dimension et ordinairement unis. Quant aux bijoux de femmes, colliers, bagues, boucles d'oreilles, agrafes, coiffures, etc., ils avaient cette élégance et cette délicatesse qui ne font presque jamais défaut à la joaillerie antique, et qui témoignent moins du goût de l'ouvrier que du goût d'un sexe toujours expert dans l'intelligence de ses charmes et dans l'art de la toilette. Ces bijoux, extrêmement fragiles, se composaient habituellement de feuilles d'or gaufrées, estampées ou découpées, et de fils d'or tressés, enroulés ou noués ensemble.

Dans tous les temps et chez tous les peuples, l'art de la joaillerie se présente avec un degré de perfection qui prouve que les femmes ont eu toujours le même but, celui de plaire, et se sont toujours servies des mêmes moyens pour y parvenir, ceux que la parure offre à la beauté.

L'Orfévrerie religieuse, qui a été partout la servante fidèle des religions, prit avec le christianisme un développement considérable. Le christianisme en effet se distingua par la pompe de ses cérémonies, dès qu'il put s'établir au grand jour, en s'appuyant sur l'enthousiasme et la vénération des nouveaux convertis; le christianisme s'efforça tout d'abord d'éblouir les yeux et de frapper l'esprit de ses adeptes. On comprend sans peine que l'Orfévrerie

lui fut d'un secours incalculable. Si les premiers autels avaient été la pierre du tombeau des saints et martyrs; si les premiers calices ne furent que de verre ou de bois, c'est que les chrétiens persécutés se cachaient dans les catacombes et dans les forêts pour y célébrer les saints mystères. Mais, quand le souffle de la foi eut renversé les idoles et leurs temples, éteint le feu des sacrifices païens et dispersé les prêtres des faux dieux, les églises et les couvents s'élevèrent de tous côtés; et, dès lors, la religion catholique déploya des magnificences inconnues à l'idolâtrie.

C'est de cette époque qu'il faut dater les progrès et l'extension de l'Orfévrerie religieuse dans le monde chrétien, et surtout dans les Gaules. L'Évangile prêchait aux hommes l'humilité et la pauvreté; mais il les invitait sans cesse à ne rien épargner pour glorifier Dieu. On s'empressa d'honorer Jésus-Christ et sa divine Mère, par des offrandes que l'on croyait leur être d'autant plus agréables, qu'elles étaient plus coûteuses. Le clergé profitait trop de ces pieuses libéralités pour ne pas les encourager en y attachant des indulgences et des bénédictions dans cette vie et dans l'autre.

L'Orfévrerie s'estimait donc au poids plutôt qu'en raison du mérite artistique de l'œuvre. Les orfévres qui travaillaient ces masses d'or ne laissaient pas que d'exécuter souvent de belles et ingénieuses compositions pour l'ameublement des églises; mais on ne prenait intérêt qu'à la qualité et à la quantité du métal; en sorte que les descriptions qui nous sont restées des travaux d'Orfévrerie du quatrième siècle ne nous en donnent qu'une idée très-vague, et n'ont d'exactitude que pour constater le poids de l'objet.

Ainsi Anastase le Bibliothécaire, dans son histoire des Papes, intitulée *Liber pontificalis,* nous apprend que Constantin le Grand fit mettre en œuvre trois ou quatre mille livres d'or, et trente ou quarante mille livres d'ar-

gent, qu'il distribua en présents aux basiliques de Rome. C'était, par exemple, un baldaquin d'argent battu, pesant deux mille vingt-cinq livres, qui supportait dix-huit figures, hautes de cinq pieds, en argent massif, savoir : le Sauveur assis, pesant cent vingt livres; les douze apôtres, pesant chacun quatre-vingt-dix livres; Jésus-Christ sur son trône, pesant cent vingt livres, et quatre anges crucigères, avec des pierres précieuses en guise d'yeux, pesant chacun cent vingt livres. Il y avait, seulement pour saint Jean de Latran, une grande lampe d'or, ornée de cinquante dauphins, pesant, avec sa chaîne, vingt-cinq livres; quatre couronnes d'or, pesant chacune quinze livres; sept plats d'or, pesant chacun trente livres; sept coupes d'or, de dix livres chacune; deux vases d'or, pesant chacun cinquante livres; cinquante calices d'or, pesant une livre chacun, sans compter une infinité de candélabres, d'autels, de fioles, de bassins et d'objets divers en argent. Il faut lire, dans Anastase le Bibliothécaire, l'interminable énumération de ces œuvres d'Orfévrerie, qui nous font supposer que les orfévres de ce temps-là formaient la plus riche et la plus nombreuse des communautés d'arts et métiers.

La fabrication de l'Orfévrerie religieuse ne diminua pas, quand Constantin eut transporté à Byzance le siége de l'Empire romain, pour laisser à Rome le pape régner sans partage et y instituer le siége de l'Église. L'Orfévrerie avait suivi Constantin à Byzance, et elle continua de se surpasser en merveilles d'art dans les dons qu'il ne cessait de faire aux églises d'Orient, de même qu'à celles d'Occident. L'Orfévrerie avait raison de regarder comme son protecteur Constantin le Grand, et elle lui rendit en quelque sorte les derniers devoirs, en fabriquant le cercueil d'or dans lequel il fut exposé sur une estrade environnée d'une multitude de chandeliers d'or.

L'exemple de Constantin avait été le signal des dons d'orfévrerie qui affluaient de toutes parts dans le trésor des églises. Celles des Gaules, grâce à l'influence des évê-

ques et à la dévotion des chefs barbares, ne furent pas moins bien partagées que celles de l'Italie. Il existait, d'ailleurs, dans les Gaules, un centre considérable de fabrication d'orfévrerie, qui était connu dans le monde entier et qui travaillait même pour Byzance. Limoges avait des orfévres habiles avant la conquête de Jules-César.

Les montagnes de l'Auvergne et du Limousin avaient fourni, dès l'époque la plus reculée, l'or et l'argent que les *aurifices* de ces provinces excellaient à mettre en œuvre. L'industrie romaine ne fit que venir en aide à l'industrie gauloise, qui s'appropria bientôt les procédés et le talent de ses maîtres. C'était un des caractères du génie gaulois, que de se façonner promptement à l'image d'autrui et de l'emporter bientôt sur son modèle. Limoges fut donc, à vrai dire, la cité-mère des orfévres, et elle envoyait ses ouvriers dans tout l'Occident, en acceptant toutefois les inspirations qui lui venaient de Rome et de Byzance, de Byzance surtout, que les arts de luxe avaient adoptée pour patrie. C'est alors que saint Jean Chrysostome s'écriait avec amertume : « Toute notre admiration est aujourd'hui réservée pour les orfévres ! »

Limoges ne se bornait pas sans doute à fabriquer de l'orfévrerie religieuse, et on peut lui attribuer l'exécution de la plupart des grands ouvrages d'or, qui, pendant deux ou trois siècles, excitèrent la surprise et l'admiration des contemporains; les trois cents bassins d'or que le roi des Visigoths Ataulphe offrit à sa fiancée Placide, fille d'Honorius, montrent assez que l'Orfévrerie n'était pas toute dans les églises, et le *missorium* ou plat d'or enrichi de pierreries et pesant cinq cents livres que le général romain Aétius donna au successeur du grand Théodoric, à Thorismond, roi des Visigoths, pourrait bien faire honneur aux artistes de Limoges.

Il y avait néanmoins, au cinquième siècle, quelques autres villes qui disputaient à Limoges la palme de l'Orfévrerie, entre autres Cologne, Nuremberg, Florence et Paris.

Les invasions continuelles des barbares qui, sous le nom de Huns, de Franks, de Vandales, etc., se donnaient rendez-vous dans les Gaules ou en Italie, n'empêchaient pas l'Orfévrerie de se précipiter sans cesse dans les églises et les couvents; car ces barbares, que le christianisme eut bientôt conquis en les baptisant, rendaient au centuple ce qu'ils avaient pris aux temples chrétiens; à l'instar de Clovis converti, chaque chef de ces hordes guerrières et sauvages ne tardait pas à adorer ce qu'il avait brûlé, et à brûler ce qu'il avait adoré. Ce fut le dernier coup porté au paganisme.

Les églises, après avoir été dévastées et pillées, reprirent en peu de temps toute leur splendeur, et recueillirent plus de richesses qu'elles n'en avaient jamais eu. Ce qui se passait à Rome, où le pape Symmaque, mort en 514, avait donné aux églises de la ville pontificale cent trente livres d'or et dix-sept cents livres d'argent travaillées en pièces d'orfévrerie, se passait également dans les différents royaumes des Gaules : la meilleure portion du butin, ramassé par les Franks, les Hérules, les Burgondes et les autres envahisseurs, se transformait en orfévrerie religieuse et devenait le partage des églises et des couvents, des évêques et du clergé.

Dès le règne de Clovis, l'évêque et l'abbé portaient une crosse en or, une mitre d'or et un anneau épiscopal d'or à cabochon ou pierre de couleur; les ossements des saints reposaient dans des capses ou reliquaires d'or et d'argent garnis de pierres précieuses; les vases de l'autel étaient en or et en argent massif. Il suffit de rappeler l'histoire du vase de Reims. Ce vase, « d'une grandeur et d'une beauté extraordinaire, » dit Grégoire de Tours, avait été enlevé dans le pillage d'une église de Reims, en 486 : il faisait ainsi partie du butin qui devait être distribué, à Soissons, par la voie du sort, entre les Franks de Clovis. Celui-ci, auprès duquel l'évêque de Reims, saint Rémy, fit réclamer ce vase d'orfévrerie, voulut le faire mettre

à part pour le rendre au prélat; mais un soldat, mécontent du privilége que s'arrogeait son chef, brisa le vase d'un coup de francisque. Plus tard, Clovis vengea ce pauvre vase en fendant la tête du soldat, qui n'y songeait plus, et en lui disant : « Souviens-toi du vase de Soissons! »

L'histoire ne nous a pourtant conservé qu'un seul nom d'orfévre gallo-romain, du cinquième siècle, celui de Mabuinus. Il est cité en ces termes, dans le testament de Perpétuus, évêque de Tours, mort en 474 : « A toi, frère et évêque, très-cher Enfronius, je donne et lègue mon reliquaire d'argent. J'entends celui que j'avais coutume de porter sur moi; car le reliquaire d'or qui est dans mon trésor, les deux calices d'or et la croix d'or fabriquée par Mabuinus, je les donne et lègue à mon église. »

Quant aux pièces d'orfévrerie de cette époque, il n'en existe plus que quelques-unes, peu importantes, découvertes dans les fouilles et conservées dans les musées publics. Parmi celles qui figurent daus la collection du cabinet des antiques de la Bibliothèque impériale de Paris, on remarque le fourreau d'épée en or, les abeilles d'or et quelques ornements, trouvés dans le tombeau du roi Childéric à Tournay; et le vase d'or avec plateau d'or, trouvé à Gourdon, près de Châlons-sur-Saône, en 1846.

Ce vase d'or, qui avait été enfoui sans doute avec beaucoup de médailles d'or aux types de quatre empereurs, Léon, Zénon, Anastase et Justin, porte aussi avec lui la date presque certaine de sa fabrication, que l'on peut faire remonter au commencement du cinquième siècle. C'est évidemment un calice de chapelle privée (*singularis*) et non pas une burette d'autel (*ampulla*), comme l'ont cru certains antiquaires. Il est composé d'une coupe supportée par un pied conique, formant à peu près le tiers de sa hauteur : la coupe, cannelée par le bas, est ornée, dans sa partie supérieure, d'une ceinture de six cœurs, les uns de grenat, les autres de tur-

quoises, divisés en deux groupes par un fil granulé; le pied, sillonné de cannelures à arêtes vives, est réuni à la coupe par un nœud garni aussi d'un fil granulé. Le vase est flanqué de deux anses, dont la partie supérieure est formée d'une petite tête d'oiseau avec des yeux de grenat. Le plateau, ayant une croix en grenat au milieu et quatre cœurs en turquoise aux quatre angles de la table, est entouré d'une bordure ou plate-bande losangée, également en grenat, et repose sur une galerie en or ouvragé à jour.

Ces deux pièces nous font connaître avec avantage l'Orfévrerie gallo-romaine, dont il ne reste plus de monuments que dans les vagues et obscurs récits de Grégoire de Tours et de Frédégaire. Ce n'est plus là sans doute cette somptueuse Orfévrerie que Gontran, roi des Burgondes, montrait aux évêques en leur disant : « C'est celle du préfet romain Mummolus; la grâce divine l'a mise en mon pouvoir. J'ai fait briser quinze bassins semblables à ce grand que voilà, et n'ai réservé que celui-ci et un autre pesant cent soixante livres d'or : qu'ai-je besoin d'en conserver davantage pour mon usage journalier? » Mais c'est un échantillon rare et précieux de cette Orfévrerie religieuse qui avait mis en honneur la fabrique de Limoges et celle de quelques autres villes de l'Aquitaine.

L'Orfévrerie était alors, en quelque sorte, selon Dusommerard, l'art national des Franks, comme le prouverait ce seul mot de Chilpéric, qui dit à Grégoire de Tours en lui montrant un grand plat d'or étincelant de pierres précieuses et pesant cinquante livres : « Je l'ai fait, pour donner de l'éclat à la nation des Franks, et j'en ferai bien d'autres si Dieu me conserve la vie! » Chilpéric, et sans doute sa femme Brunehaut, cette grande reine qui aimait tant les arts, peuvent être considérés l'un et l'autre comme les protecteurs de l'Orfévrerie indigène. Aussi bien l'Orfévrerie rehaussait la royauté, en lui procurant les moyens de parler aux yeux et de se faire comme une auréole d'or.

On ne s'étonne pas que, dans un siècle où l'or était la représentation matérielle de la puissance royale, les orfévres aient vécu dans la familiarité des rois. Saint Eloi, le patron des orfévres, était orfévre lui-même avant d'être ministre de Dagobert Ier, surnommé le Grand à cause de sa magnificence; et, quoique ministre, il resta orfévre. Ce fut par l'exécution d'un ouvrage d'orfévrerie que l'artisan gagna les bonnes grâces de Clotaire II.

Éloi, né vers l'an 588 à Catalac, en Limousin, avait reçu le nom d'Éligius (choisi par Dieu), comme un pronostic de ses grandes destinées. Il fit son apprentissage dans l'atelier d'un orfévre nommé Abbon, à Limoges, et il travailla ensuite, comme monétaire, dans le monnayage de la ville. « Il avait un grand génie pour toute chose, » dit son biographe Saint-Ouen. Quand il fut habile dans son art, il alla en Neustrie, et fit connaissance avec un trésorier du roi Clotaire, nommé Bobbon.

Le roi voulait, en ce moment-là, faire fabriquer un fauteuil d'or incrusté de pierres précieuses, et ne trouvait personne qui pût entreprendre cet ouvrage et l'exécuter comme il l'avait conçu. Bobbon parla au roi de l'orfévre limousin, et le roi ordonna sur-le-champ qu'on mît à la disposition d'Éloi une grande masse d'or. Éloi se chargea du travail, et, avec l'or qu'il avait reçu, fabriqua deux fauteuils au lieu d'un, qui lui était commandé, « sans soustraire, dit le chroniqueur, un seul grain de l'or qui lui était confié, ne suivant pas en cela l'exemple des autres ouvriers, qui se rejettent sur les parcelles qu'emporte la lime rongeuse ou la flamme dévorante du fourneau. »

Quelques commentateurs ont prétendu que ce fauteuil (*sella*), commandé par Clotaire II à Éloi, pourrait bien être une selle de cheval. Quoi qu'il en soit, l'orfévre présenta son ouvrage au roi, qui fut bien émerveillé de voir deux selles ou deux fauteuils, au lieu d'un. « On peut, lui dit-il, juger, d'après cette action, de la confiance que

l'on doit avoir en vous pour de plus grandes choses. » Depuis, Éloi, qui s'élevait sans cesse dans la confiance du roi et des grands, « devint un orfévre très-habile et très-savant dans son art. »

Dagobert Ier hérita de l'affection et de l'estime que Clotaire II avait eues pour Éloi, qui s'était fixé à la cour, et qui y menait une vie édifiante, tout en se livrant aux travaux de son état. « Il faisait, pour l'usage du roi, dit la chronique, un grand nombre de vases d'or enrichis de pierres précieuses, et il travaillait, sans se fatiguer, étant assis et ayant à ses côtés son serviteur (apprenti ou compagnon) Thillon, d'origine saxonne, qui suivait les traces de son maître. » Ce passage de la vie de saint Éloi semble indiquer que l'Orfévrerie était déjà organisée en corps d'état, et qu'elle comprenait trois degrés d'artisans : les maîtres, les compagnons et les apprentis.

Éloi, qui distribuait aux pauvres tous les bénéfices de son travail, n'oublia pas ses compatriotes du Limousin : il pria Dagobert de lui donner un domaine, aux environs de Limoges, nommé Solemniac ou Solignac, pour y fonder un monastère, ce qui eut lieu en 631, et la charte de fondation fut signée par quatre évêques, à la requête de l'*homme de Dieu*, le *seigneur Éloi*.

Dans les monastères, à cette époque, les moines s'adonnaient aux arts libéraux, copiaient des manuscrits et composaient des traités théologiques. A Solignac, Éloi voulut que ses moines, « habiles dans tous les arts, » se livrassent plus spécialement à l'art qu'il exerçait lui-même avec tant de talent ; et formassent, pour ainsi dire, d'après ses enseignements, une école d'orfévrerie. Ce monastère prospéra et rivalisa de réputation avec celui de Luxeuil, qui était alors le plus considérable des Gaules. Thillon en fut le second abbé, et, sous ce maître habile, qui se souvenait des leçons d'Éloi, la communauté de Solignac exécuta pour les églises une foule de beaux ouvrages d'or et d'argent, ornés d'émaux et de pierres de couleur.

Éloi, de retour à Paris, y fonda aussi un couvent sur un grand espace de terrain que Dagobert lui avait accordé dans la Cité, non loin du palais royal, qui est aujourd'hui remplacé par le Palais de Justice, près de la maison même où il demeurait, et dans laquelle il avait son atelier d'orfévre. Ce vaste couvent, construit aux frais du pieux orfévre, et dédié sous l'invocation de saint Martial, apôtre d'Aquitaine, et de sainte Valère, tous deux patrons des Limousins, reçut trois cents religieuses de l'ordre de Saint-Benoît, et eut pour première abbesse sainte Aure ou Aurée, vierge qui était venue de Syrie à Paris, prêchant l'Évangile en langue hébraïque, pour convertir les Juifs. Elle avait été recommandée à Éloi par plusieurs saints personnages, notamment par Audouen, ou Ouen, qui a écrit la Vie de saint Éloi et qui fut chancelier ou secrétaire du roi avant d'être canonisé à son tour.

Le nom ou plutôt le surnom de sainte Aure ou Aurée (*Aurata*) ne laisse pas de doute sur la destination de cette communauté, qui était comme une succursale de Solignac, et qui s'occupait certainement de l'orfévrerie en tissus, ou de la broderie en or des étoffes destinées aux usages et aux habits ecclésiastiques.

Éloi ne se lassait pas de bâtir des monastères et des ateliers ; le roi lui accordait tout le terrain qu'il demandait ; il édifia une église hors de la Cité, sur la rive droite de la Seine, et il consacra cette église, destinée à la sépulture des religieuses de la maison de Sainte-Aure, sous le nom de Saint-Paul-des-Champs (*Ecclesia sancti Pauli de Campis*). Autour de cette église, dont les toits *élevés* avaient été couverts de plomb *artistement travaillé*, les orfévres et les ouvriers dont la profession avait quelque analogie avec la leur vinrent successivement s'établir, et la réunion de ces modestes officines ne tarda pas à faire un bourg qu'on appela longtemps la *Culture Saint-Éloi*. Ce fut l'origine du quartier Saint-Paul.

Mais les principales largesses du généreux saint Éloi

étaient pour le monastère de la Cité, qui enfermait dans son enceinte la douzième partie environ de l'île où Paris tenait alors tout entier, et qui, sous la dénomination de *ceinture Saint-Éloi*, occupait l'espace compris entre les rues de la Barillerie, de la Calandre, aux Fèvres, et de la Vieille-Draperie. La maison particulière d'Éloi, attenante à celle de sainte Aure et située dans la rue qui porte encore son nom, a subsisté jusqu'au treizième siècle, où elle était connue du peuple de Paris sous le titre de *Maison au Fèvre*. Il avait fait construire, dans la rue qu'il habitait, un four banal, qui fut appelé le *Four madame Sainte-Aure*, parce qu'on y cuisait le pain en payant une redevance au couvent jusqu'à l'abolition des fours banaux de Paris par Philippe le Bel. Ce four avait donné son nom à une maison, au frontispice de laquelle on voyait l'image de la sainte abbesse, vis-à-vis de l'église Saint-Martial. Cette église avait été bâtie ou plutôt rebâtie par Éloi, qui avait une dévotion spéciale à saint Martial de Limoges, premier patron des orfévres.

Il y eut, vers ce temps-là, un violent incendie qui détruisit une partie de la Cité : le feu environnait de toutes parts l'église et le monastère; les flammes s'attaquaient déjà au toit de ces édifices, lorsque Éloi s'écria : « O saint Martial! pourquoi ne portez-vous pas secours à votre demeure? » Aussitôt le saint fit changer la direction du vent, et son église fut préservée, ainsi que le monastère et la maison de l'orfévre.

Les maisons voisines se trouvaient occupées, dès cette époque, par des ateliers et des boutiques d'orfévrerie, qui s'étaient placées sous la protection du chef puissant et respecté de la corporation. Cette rue de Saint-Éloi, que les orfévres abandonnèrent vers le douzième siècle seulement, s'appelait *vicus Cavateriæ*, et s'appela plus tard la *Chevaterie* ou *Cavaterie*, c'est-à-dire l'orfévrerie. On entendait surtout par *cavatores* les ouvriers ciseleurs en métaux et les graveurs en pierres précieuses. Il est bien pro-

bable que ces *cavatores* venaient originairement du Limousin.

Éloi, tout en fondant églises et monastères, ne vaquait pas moins à son métier d'orfévre : il fabriqua plusieurs châsses de saints avec de l'or, de l'argent et des pierreries; il orna « d'un admirable travail d'or et de pierres précieuses » les tombeaux de saint Martin, à Tours, et de saint Denis, dans l'abbaye où ce saint martyr est inhumé ; « il composa aussi, dit la chronique, des vases et des sculptures magnifiques pour ce monument ; il couvrit d'or le devant de l'autel, et posa, aux quatre coins, des pommes d'or enrichies de pierreries ; il forgea très-artistement le pupitre et les portes du sanctuaire, et il entoura d'une balustrade d'or la *confession* ou sépulture du saint. » En un mot, « il fit de la basilique de Saint-Denis le plus bel ornement des Gaules. »

Le roi Dagobert avait participé aux travaux d'Éloi, puisqu'il les payait après les avoir ordonnés et inspirés ; il fréquentait la forge de cet artiste infatigable, qui était en même temps son conseiller, son ministre et son monétaire. La chanson populaire dans laquelle ce prince et saint Éloi sont mis en scène avec la naïve gaieté du bon vieux temps est comme une réminiscence impérissable des rapports familiers du roi et de l'orfévre, que le peuple de Paris avait vus trop souvent ensemble pour les séparer un moment dans ses souvenirs, même après vingt générations.

Dagobert mort, Éloi ne voulut plus servir que Dieu et les pauvres : choisi, comme son nom l'annonçait, pour succéder à Achaire, évêque de Noyon et de Tournay, mort en 640, il fut sacré à Rouen en même temps que son ami Ouen ; il ne continua pas moins ses travaux d'orfévrerie, et, ayant découvert, dans son diocèse, les corps de saint Quentin, de saint Piat et de plusieurs autres saints, inconnus jusqu'à lui, il fabriqua des châsses d'orfévrerie ou couvrit d'or leurs tombeaux.

L'auteur de sa Vie authentique nous fait connaître non-seulement le portrait de l'évêque-orfévre, mais encore le splendide costume qu'il portait à la cour avant de s'être consacré à Dieu. « Il était d'une haute stature, d'un visage coloré ; sa chevelure et sa barbe étaient belles et frisaient naturellement ; ses mains étaient bien faites et ses doigts étaient longs ; sa figure respirait une douceur angélique ; son regard était simple et prudent (selon la parole de saint Paul). Au commencement, il avait des habits couverts d'or et de pierres précieuses ; il avait aussi des ceintures rehaussées d'or et de pierreries, et des bourses élégamment semées de perles ; ses robes étaient de lin, et toutes ruisselantes d'or, et les bords de sa saie étaient couverts de broderies d'or ; enfin, tous ses vêtements étaiens précieux et quelques-uns même étaient tout de soie. Il est vrai que sous ces riches habits il cachait un rude cilice. »

Bientôt il quitta tout ce luxe, et il ne se montra plus que ceint d'une corde et couvert de misérables vêtements. Quand il occupa le siége de Noyon, il reprit un costume plus digne de son rang ; mais il continua de distribuer son bien, sinon son manteau et sa ceinture, aux pauvres, pour qui souvent il s'était dépouillé jusqu'à demeurer *tout nu*, dit un vieil hagiographe du quinzième siècle (J. de Vignay). Avant de mourir, il alla plusieurs fois visiter son monastère de Solignac ; et il put sans doute voir en pleine prospérité les grands établissements d'orfévrerie religieuse qu'il avait fondés : car, au milieu de tous les soins de sa vie épiscopale, l'art dont il avait été un des plus habiles propagateurs préoccupa toujours sa pensée et fut l'objet de ses labeurs infatigables.

Il mourut à Soissons en 659. La reine Batilde, femme de Clovis II, essaya inutilement de faire transporter le corps du saint à l'abbaye de Chelles, qu'elle avait fondée ; mais Éloi avait désiré être enterré dans le monastère de Saint-Loup, hors les murs de Soissons, et son corps, pour té-

moigner que cette sépulture lui était agréable, devint si lourd, qu'on ne put le léver. On renonça donc à le déranger, et la reine Batilde ordonna de lui faire un tombeau d'or et d'argent, en disant : « Ce bienheureux saint a fait les tombeaux d'un grand nombre de saints ; pour moi, je décorerai le sien aussi magnifiquement que je le pourrai et comme il en est digne. »

Ce tombeau reçut de tous les princes contemporains une prodigieuse quantité de présents qui se multiplièrent avec les miracles qu'il faisait. C'étaient surtout des pièces d'orfévrerie, croix, vases, lampes, candélabres, en métal précieux, comme pour rappeler quel avait été le métier d'Éloi, qui fut, dès ce temps-là, reconnu pour patron des orfévres. Cette qualité lui prescrivait de se montrer l'ennemi redoutable des voleurs. Aussi un larron, ayant pénétré la nuit dans l'église du monastère de Saint-Loup pour spolier le tombeau du saint, réussit à enlever une chaîne d'or et divers objets qui pendaient alentour; mais il fut frappé d'immobilité à la porte de l'église, où on le trouva encore nanti des preuves de son vol sacrilége.

Saint Éloi avait été à la fois orfévre et monétaire. Clotaire II l'avait fait orfévre de sa maison, Dagobert Ier l'avait nommé maître de la monnaie royale ; Éloi exerçait encore ces deux charges dans les premières années du règne de Clovis II.

Nous avons rapporté, d'après son historien, l'indication très-vague et très-incomplète de ses principaux ouvrages d'orfévrerie : quelques-uns des plus remarquables ont été fondus à l'époque de la Révolution et bien auparavant, lorsque personne, en France, n'avait le vrai sentiment de l'art simple et solennel du moyen âge. On n'a pas même sauvé le calice de saint Éloi, que possédait l'abbaye de Chelles, et qui lui avait été donné par la reine Batilde. Ce calice d'or émaillé, haut d'un pied environ, était orné d'une bordure de pierreries et de perles. Quant à la patène, qui accompagnait originairement ce beau calice, elle

fut fondue vers la fin du quatorzième siècle pour faire la châsse de sainte Batilde. On ne conserva pas avec plus de soin et de respect les deux crosses épiscopales de saint Éloi, qui étaient dans le trésor de l'église de Noyon, ni le petit *sceau* de cristal garni de métal doré qui lui avait appartenu, et qui se trouvait encore, il y a soixante ans, dans le même trésor, avec ses quatre anneaux d'or, dont l'un portait cette inscription :

Annulus Eligii fuit aureus iste beati,
Quo Christo sanctam desponsavit Godebertam;

c'est-à-dire : « Cet anneau d'or du bienheureux saint Éloi fut celui avec lequel il fiança sainte Godeberte au Christ. » Noyon, Saint-Denis, Chelles et d'autres églises avaient encore quelques pièces d'orfévrerie que le souvenir historique de saint Éloi aurait dû préserver de la destruction.

Aujourd'hui il ne reste que le fameux fauteuil d'or de Dagobert, que se sont disputé, à plusieurs reprises, le chapitre de Saint-Denis et le cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale. Ce fauteuil, qui ne mérite pas sa réputation, il faut l'avouer, était déjà, au douzième siècle, regardé comme l'ouvrage de saint Éloi : voilà pourquoi on le conservait précieusement dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis. Néanmoins, et malgré le témoignage de l'abbé Suger lui-même, les archéologues modernes ont pensé que ce fauteuil, en bronze gravé et doré, et non en or massif, avait pu être une chaise curule antique; et que le dossier à jour et les bras auraient été, vers le dixième siècle, ajoutés à la partie inférieure, dont le travail et la matière accusent une époque bien plus ancienne.

La tradition, cependant, n'est pas mise à néant par les dissertations des savants, et il est permis de supposer que ce fauteuil, provenant de Dagobert, a été réparé, quatre siècles plus tard, par les soins et aux frais des moines de Saint-Denis, comme une curieuse relique du fondateur de leur abbaye.

Les noms d'Éloi et de Dagobert sont tellement associés l'un à l'autre dans la mémoire du peuple, comme dans les témoignages de l'histoire, qu'on a tout naturellement attribué au travail de l'orfévre un siége sur lequel le roi s'était assis. Il reste à décider, au point de vue philologique, si la *Vie de saint Éloi* a parlé d'un fauteuil ou d'une selle d'or.

Nous connaissons encore les œuvres du saint orfévre par la chronique anonyme intitulée *Gesta Dagoberti*. L'auteur de cette chronique, écrite vers le milieu du neuvième siècle, était moine ou abbé de Saint-Denis, et il avait encore sous les yeux, dans le trésor de cette abbaye, les belles pièces dont il fait l'éloge, au chapitre xx de sa chronique : ce chapitre est très-important pour l'histoire de l'orfévrerie du septième siècle ; en voici la traduction littérale : « Le roi Dagobert fit faire une grande croix, qui devait être placée derrière l'autel d'or (de la basilique de Saint-Denis). Cette croix était d'or pur et ornée de pierres très-précieuses, le tout enfin d'un ouvrage remarquable et d'un travail très-délicat ; et le bienheureux Éloi fut chargé par le roi de faire cette croix, d'autant plus qu'à cette époque il était comme le premier orfévre qui existât alors dans le royaume de France. Éloi fit cette pièce avec d'autres choses encore qui devaient servir à l'ornement de la même basilique, et il les acheva rapidement, grâce à son talent plein d'élégance et de délicatesse, et avec l'aide de sa sainteté, et il orna admirablement l'église de Saint-Denis. Et même les orfévres de notre temps ont coutume d'assurer que c'est à peine si maintenant on pourrait trouver quelque ouvrier, si adroit qu'il fût dans toute sorte d'ouvrages, qu'on pût égaler cependant ou même comparer à Éloi pour cette délicatesse du travail de lapidaire et d'enchâsseur de pierreries. C'est en vain qu'on cherchera, pendant un grand nombre d'années, un tel artiste, et l'expérience le démontre clairement, car on ne connaît plus cet art, et l'on ne s'en sert plus, parce qu'il est perdu. »

Ce passage des *Gesta Dagoberti* prouve que les hommes de l'art mettaient l'orfévrerie d'Éloi au-dessus de tout ce qui avait été fait avant lui et même de ce qui s'est fait après lui pendant plusieurs siècles. Éloi, le premier orfévre de son temps, exécuta ou, du moins, encouragea tous les genres d'orfévrerie : celle de Limoges, qui excellait dans les incrustations des émaux et l'enchâssement des pierres de couleur ou cabochons ; celle de Paris, qui travaillait surtout au marteau, et faisait de la statuaire en or et en argent ; celle de Metz, qui ciselait des joyaux et se distinguait par la finesse de son burin ; celle d'Arras ou de Lyon, qui *ouvrait* (ouvrageait) des étoffes de soie avec de l'*orfroi* ou or filé.

Cette dernière espèce d'orfévrerie avait une brillante école dans la *maison de madame sainte Aure*, qui ne survécut que peu de mois à son vénérable directeur ; le monastère prit depuis le nom de Saint-Martial de Limoges, sous la dédicace duquel il avait été fondé. Le village de Gentilly (*Gentilliacus*), tout entier, relevait du monastère, et l'on peut croire que saint Éloi, à qui Dagobert avait donné ce village et les terres de sa manse, y établit une colonie d'orfévres étrangers (*Gentils* ou hérétiques) qu'il convertit à la foi catholique.

L'abbaye de Solignac, près de Limoges, celle de Saint-Loup ou de Saint-Éloi, à Noyon, la maison de Saint-Paul-des-Champs, à Paris, et plusieurs autres retraites monastiques, que le saint avait fondées ou dotées, renfermaient des ateliers d'orfévrerie religieuse, d'où sortirent vraisemblablement les magnifiques ouvrages qui ont signalé la grande époque de Charlemagne. L'existence de ces ateliers à l'ombre des autels ne contredit pas celle d'une corporation des orfévres laïques, qui avait son centre à Paris, et dont les priviléges, déjà reconnus en 768, dit-on, furent confirmés en 846 par un capitulaire de Charles le Chauve.

Les travaux de saint Éloi, comme monétaire, nous sont

confirmés par cinq monnaies ou tiers de sol d'or, qui portent son nom, et qui ont été évidemment fabriqués dans son atelier; quatre de ces monnaies datent du règne de Dagobert, et sont frappées à l'effigie de ce roi dans son palais, ou sur le territoire du Parisis, et la cinquième appartient au règne de Clovis.

Ces tiers de sol d'or sont de précieux monuments du patron de l'Orfévrerie, qui était monnayeur (*monetarius*) aussi bien qu'orfévre, et qui légua, sans doute, à ses élèves Thillon et Baldéric, les deux charges qu'il remplissait dans le palais du roi. Il existe une monnaie de Baldéric, frappée en 631, par conséquent sous les yeux de son illustre maître. Il n'est resté ni monnaie ni orfévrerie de Thillon ou Theau, Saxon ou Anglais d'origine, second abbé de Solignac, après Remacle, que saint Éloi avait désigné lui-même. Cependant le surnom abréviatif de Theau ou Thau, donné à Thillon, nous a fait supposer un moment qu'il pourrait bien être l'inventeur du *thau* ou bâton pastoral, en forme de T romain ou τ grec, sur lequel s'appuyaient les prêtres pendant les offices. Ces bâtons ou petites crosses étaient ordinairement de métal plus ou moins précieux, et souvent incrustés de pierreries.

Le règne de Charlemagne fut celui de toutes les magnificences : l'Orfévrerie y eut une grande part; malheureusement, la plupart de ces chefs-d'œuvre, exécutés en France, ont disparu depuis longtemps : un grand nombre avaient péri dans la guerre terrible que les protestants firent aux reliques et aux images pendant le seizième siècle; ceux qui avaient été respectés jusqu'à la Révolution de 1789 furent condamnés à la fonte, par la faute de leur poids et de la richesse des matières.

Il semble que l'orfévrerie, du temps de Charlemagne, avait encore renchéri sur la grandeur et la valeur pondérale des objets fabriqués sous les rois de la race mérovingienne. Ainsi le pape Léon III donna aux églises de Rome mille soixante-quinze livres d'or et vingt-quatre

mille sept cent quarante-quatre livres d'argent, travaillés par les orfévres de tous les pays, pour l'usage et l'ornement du culte. Anastase le Bibliothécaire énumère, dans cette masse d'objets précieux, quarante-deux statues d'or, pesant deux cent cinquante-quatre livres; cent trente calices d'or, pesant deux cent quatre-vingt-quatre livres; quinze croix d'or, pesant cent vingt et une livres; quarante-sept lampes, en forme de couronne, pesant cinquante-cinq livres d'or, etc. On est ébloui de cette merveilleuse quantité de baldaquins d'autel, de tables d'autel, de fonts baptismaux, de pupitres, de bassins, d'encensoirs, d'aiguières, de patènes, de chandeliers, de crosses, de châsses, d'écuelles, de gobelets, etc., en or et en argent, en vermeil et en cuivre doré, qu'on entassait alors à l'envi dans les trésors des églises. La fabrication de l'orfévrerie religieuse était au plus haut degré de splendeur, et pourtant aucun nom d'artiste ne nous a été conservé par les historiens de Charlemagne, excepté celui du moine Tancho, qui n'était peut-être qu'un ciseleur en bronze (*opifex in omni genere æris*, dit le moine de Saint-Gall).

Le testament de ce grand monarque offre la désignation de certaines pièces capitales, qui avaient trop de prix métallique pour subsister longtemps après leur glorieux possesseur. Il laissa trois tables d'argent et une d'or « d'une grandeur et d'un poids remarquables. » Celle d'or et l'une des trois d'argent, laquelle était convexe et représentait, sur trois zones, semblables à trois boucliers réunis, la cosmographie de l'univers, furent conservées par ses fils, en mémoire de leur père; la deuxième table d'argent, de forme carrée, sur laquelle était figurée la ville de Constantinople, fut léguée à la basilique de Saint-Pierre de Rome, et la troisième, de forme ronde, ornée d'une vue de la ville de Rome, à l'église épiscopale de Ravenne. Louis le Débonnaire, fidèle au vœu de Charlemagne, ne garda que la table d'argent, divisée en trois zones cosmographiques; mais, en 852, son fils Lothaire

la fit enlever du trésor impérial d'Aix-la-Chapelle, et, l'ayant fait briser en morceaux, distribua le métal à ses partisans. Les Annales de Saint-Bertin parlent avec admiration de cette table d'argent, « sur laquelle brillaient, sculptés en relief et occupant des espaces distincts, la description du globe terrestre, les constellations et les mouvements des planètes. »

Le tombeau de Charlemagne, qui renfermait des richesses immenses, ne fut pas violé alors, mais la canonisation de ce grand empereur, en 1166, devint pour Frédéric Barberousse un prétexte honnête de s'approprier le siége d'or sur lequel le saint était assis, revêtu de ses habits impériaux, l'épée à pommeau d'or attachée à son côté, le sceptre et le bouclier d'or suspendus devant lui. De ces joyaux, il ne reste plus maintenant que le diadème, composé de huit plaques d'or renfermant des figures émaillées (ce diadème est dans le Trésor impérial de Vienne), et l'épée, dont le fourreau d'or enrichi d'une suite de losanges encadre divers ornements en émail, entre autres, une aigle déployée (cette épée est dans l'ancien trésor de la Couronne, à Paris).

Les pièces d'orfévrerie du neuvième siècle sont bien rares en France, et quelques-unes de celles qui ont passé dans nos musées, notamment dans les collections du Louvre et de la Bibliothèque Impériale, accusent une origine byzantine ou italienne : tel est un dessus de boîte qu'on voit au Louvre, et qui forme un bas-relief exécuté au repoussé, en or, représentant les saintes femmes au sépulcre du Christ. Ce dessus de boîte pourrait bien être un des ais de la couverture d'un livre.

Les reliures d'orfévrerie, dont plusieurs se sont conservées entières, étaient communes, à cette époque, dans toutes les églises; elles provenaient, en général, de la fabrique de Limoges, ainsi que les reliquaires émaillés. La célèbre Bible dite de Charles le Chauve, à la Bibliothèque impériale, porte une de ces reliures qu'on réservait pour

les livres saints : elle est décorée de deux plaques d'ivoire sculpté en haut-relief, l'une, entourée de cabochons ovales, à enchâssement d'argent; l'autre, encadrée dans un réseau de filigrane et rehaussée de pierres fines. Il n'est pas besoin de faire remarquer que les reliures de ce genre, qui ont échappé à la spoliation et au vandalisme, à travers tant de siècles, ne sont pas sans doute les plus riches sous le rapport de la matière, ni les plus belles au point de vue de l'art. Nous devons, à cette manière de relier les bibles, évangéliaires et missels, la conservation d'une foule de dyptiques en ivoire et de camées antiques, qui servaient à l'ornement de ces couvertures de livres.

Parmi les beaux ouvrages des orfévres du neuvième siècle, il faut citer ceux que les évêques d'Auxerre avaient fait exécuter pour leur église de Saint-Étienne. Angelelmus, mort en 828, donne à cette église plusieurs tables d'autel, trois couronnes et dix chandeliers en argent, et une grande croix avec l'image du Sauveur en or; Héribald, son successeur, n'est pas moins libéral que lui; Vala, mort en 889, fait présent de plusieurs vases d'or et d'argent à la cathédrale. C'était une sorte d'émulation chez les évêques, comme chez les princes, pour accroître les trésors des églises. En 852, l'évêque de Reims, Hincmar, fait fabriquer, pour les reliques de saint Rémi, une châsse revêtue de lames d'argent, avec les statues de douze évêques alentour.

A mesure qu'on s'éloigne du siècle de Charlemagne, et que les ténèbres de la barbarie s'épaississent sur l'Occident, la prospérité de l'Orfévrerie diminue et l'art tombe en décadence. Les métaux précieux semblent tous les jours disparaître et rentrer dans les profondeurs de la terre. Il n'y a plus de monnaie d'or en France, et les orfévres ne travaillent plus que de l'argent et même du cuivre et de l'étain. La main-d'œuvre devient lourde et grossière; les types n'ont plus ni grandeur ni élégance; les artistes manquent ou n'ont pas souci de bien faire. On

ne fond bientôt plus ni or ni argent; on martelle encore quelques minces plaques de métal. Les orfévres ne seront-ils bientôt que des chaudronniers, des merciers et des fourbisseurs? Le monde occidental retombe tristement dans l'état sauvage, dont le génie civilisateur de Charlemagne l'avait tiré; ce monde, d'ailleurs, frappé d'épouvante, attend sa fin, que l'an 1000 promet d'amener avec lui, sous les auspices de l'Antechrist, et au milieu des signes précurseurs qui apparaissent de toutes parts sur la terre et dans le ciel.

Cependant le terrible voisinage du jugement dernier redouble la ferveur des bons chrétiens : les plus riches et les plus avares donnent à l'Église tout l'or et tout l'argent qu'ils avaient encore à leur disposition. Cet or et cet argent, sous le marteau et dans le fourneau des orfévres, prennent quelquefois des formes grandioses qui prouveraient que l'Orfévrerie survivait presque seule à tous les arts manuels. Il faut citer l'autel d'or, de neuf pieds de longueur, tout couvert de bas-reliefs, que l'évêque d'Auxerre, Sevin ou Seguin, donna, peu d'années avant le millenaire, à sa cathédrale : cet autel, dont l'admirable exécution était attribuée à deux chanoines de Sens, Bernelinus et Bernuinus, a subsisté jusqu'en 1760, époque à laquelle il fut fondu par ordre de Louis XV, pour subvenir aux frais de la guerre.

Il existe encore deux ou trois autels d'or du neuvième et du dixième siècles; ces autels peuvent nous faire juger des grands travaux de l'orfévrerie religieuse, qui contrastaient singulièrement avec la misère et la barbarie de la décadence carlovingienne : l'autel d'or ou *Paliotto* de la basilique ambroisienne de Milan, exécuté en 835 par maître Wolvinius, orfévre, était évalué à 280,000 florins d'or; l'autel d'or offert à la cathédrale de Basle par l'empereur Henri II, au commencement du onzième siècle, est un bas-relief travaillé au repoussé par des artistes byzantins, et représentant plusieurs figures d'archanges et de

saints autour du Christ : sa valeur métallique intrinsèque est de douze à quinze mille francs.

Ces parements d'autel en or et en argent, avec émaillures et pierres précieuses, apparaissent assez fréquemment aux approches de l'an 1000, qui faisait affluer dans les mains du clergé les dernières ressources de la fortune publique et privée. On se dépouillait à l'envi pour gagner des indulgences et arriver, dégagé de toutes les vanités mondaines, au jugement des âmes. L'Orfévrerie célébrait, pour ainsi dire, les funérailles de la chrétienté.

Mais, dès que l'an 1000 ne pèse plus sur le monde, les offrandes viennent de toutes parts remercier le ciel de n'avoir pas déchaîné l'ange exterminateur et l'Antechrist. Le roi Robert se distingue par la quantité de présents d'orfévrerie qu'il fait exécuter pour les églises : il avait à cœur d'apaiser le courroux de la puissance ecclésiastique, qui l'avait excommunié avec sa femme, la reine Berthe. Sa grande dévotion, plutôt que le goût et le sentiment des arts, le portait à employer les orfévres : il avait fait venir de Dreux, au monastère de Saint-Pierre-le-Vif, à Sens, un moine, nommé Odoram, qui exécuta pour ce monastère deux châsses en or et en argent rehaussées de pierreries. Ce même moine avait exécuté déjà, pour les diocèses de Normandie, plusieurs autres châsses d'orfévrerie et un grand crucifix d'or. Le roi Robert donna, en outre, à Saint-Pierre-le-Vif, de Sens, un devant d'autel et des vases sacrés en or et en argent.

La renaissance de l'art, qui commence avec le onzième siècle, et qui se déclare d'abord dans l'architecture, ne tarda pas à se faire sentir dans l'orfévrerie : on peut même dire que l'Orfévrerie, au onzième siècle, devance les progrès de l'art architectural, et formule ses lois dans le célèbre ouvrage de Théophile. Les pièces fabriquées en ce temps-là, qui sont venues jusqu'à nous, ont pourtant peu d'importance, à l'exception de la boîte d'or que possède le musée du Louvre. Cette boîte, qui a dû servir

à renfermer un livre de prières, est couverte d'une feuille d'or, représentant la Crucifixion, en travail de bossage (sphyrelaton) : le sujet, placé sous une arcade plein cintre, soutenue par des colonnes et encadrée d'émaux cloisonnés, offre aux quatre angles les symboles des évangélistes. C'est là évidemment un travail français, et sans doute parisien, du onzième siècle.

L'Orfévrerie, sœur de l'architecture et de la statuaire, aime à ranger sous des arcades ou dans des niches, qui plus tard deviendront ogivales, des figures longues, roides et graves, dont les proportions et les poses accusent un système, particulier à l'art plastique de l'époque : l'orfévre semble construire en petit, avec des métaux précieux, les monuments que l'architecte et le sculpteur construisent en grand avec des pierres ou du bois. Toutes les œuvres des artistes sont, à cette époque, comme un hymne perpétuel qui s'élève vers Dieu dans ses temples.

Le moine Théophile recueillit, pour ainsi dire, les notes éparses de cet hymne artistique, de ce concert religieux. Était-il cloîtré dans un couvent d'Allemagne, ou d'Italie, ou de France? La critique la plus investigatrice n'a pas su le découvrir. On est seulement à peu près d'accord sur l'âge de son traité : *Diversarum artium schedula* (Essai sur divers arts), qui daterait du milieu de ce onzième siècle régénérateur des arts. Théophile était à la fois peintre de manuscrits, peintre verrier et orfévre émailleur ; car son livre, dont nous n'avons peut-être pas la totalité, est consacré à la peinture ou calligraphie, à la verrerie et à l'orfévrerie. Il renferme sur ces trois arts, ou plutôt sur ces trois branches d'un seul art, les renseignements les plus précieux. On comprend que les orfévres, pour être émailleurs, devaient connaître les procédés de la verrerie et de la peinture.

Théophile, dans soixante-dix-neuf chapitres exclusivement consacrés à l'orfévrerie religieuse, donne des instructions techniques qui pourraient être suivies encore

aujourd'hui, et qui suffisaient alors pour l'exécution des ouvrages les plus usuels, savoir : le grand et le petit calice, la burette et l'encensoir. Les détails minutieux dans lesquels il entre à l'égard de ces différents ouvrages nous font présumer que le traité qui les contient était surtout destiné aux moines, et que la plupart des couvents comptaient au nombre des religieux quelques frères spécialement chargés de fabriquer ou d'entretenir l'orfévrerie du culte.

Théophile commence par décrire la fabrique (*fabrica*), qu'il construit large et spacieuse, exposée au midi pour avoir plus de jour ; il réserve la moitié de l'édifice pour le travail de la fusion et pour les ouvrages de cuivre, d'étain et de plomb (ce qui montre que l'orfévre travaillait tous les métaux fusibles) ; il divise en deux la seconde moitié de la maison, l'une pour travailler l'or, et l'autre, l'argent. Devant l'*ouvroir* ou fenêtre du rez-de-chaussée, on creuse le sol à deux pieds de profondeur, et l'on y fait un plancher de bois, afin de pouvoir recueillir les parcelles d'or et d'argent qui tomberaient de la table devant laquelle l'ouvrier est assis. A la gauche de l'ouvrier, on bâtit le fourneau en argile pétrie avec du fumier de cheval. Les outils nécessaires à l'orfévre sont les soufflets, les enclumes, les marteaux, les tenailles, les filières, l'*organarium* ou emporte-pièce, les limes, les fers à creuser, à racler, à graver, à couper, et enfin les moules. Un orfévre devait fabriquer lui-même ces différents outils.

Théophile enseigne ensuite la manière de faire des creusets pour la fonte de l'or et de l'argent, la manière de nieller ou appliquer le niello, la manière de cuire l'or, de le moudre, de le colorer, de le polir. Il énumère les différentes espèces d'or employées dans la fabrication ; l'or d'Hevilath ou oriental, l'or d'Arabie, l'or espagnol et l'or de sable. Les noms de ces quatre sortes d'or indiquent leur origine, plus ou moins mêlée de superstition. L'or espagnol est, selon Théophile, un mélange de cuivre rouge, de

poudre de basilic, de sang humain et de vinaigre! Les Gentils ou Sarrasins (Gentilly ou *Gentilliacus* doit son nom sans doute à ces gens-là) étaient fort habiles dans la préparation de cet or, particulièrement propre à tous les ouvrages d'orfévrerie.

Dans un caveau dallé et revêtu de pierre dure, on enfermait deux coqs de douze à quinze ans, et on les engraissait dans l'obscurité jusqu'à ce qu'ils finissent par s'accoupler; de cet étrange accouplement, il résultait des œufs qu'on faisait couver par des crapauds; ces œufs produisaient des basilics ou poussins à queues de serpent; on mettait ces basilics dans des vases d'airain que l'on tenait enfouis en terre pendant six mois; après quoi, on plaçait les vases devant un grand feu; on en broyait le contenu, avec un tiers de sang d'homme roux, et l'on détrempait le tout dans du vinaigre; puis, de ce mélange on enduisait des lames de cuivre que l'on chauffait à blanc, jusqu'à ce que ce cuivre prît le poids et la couleur de l'or. Cette singulière recette nous apprend que l'art de l'orfévre n'était point exempt de ces bizarres et monstrueuses pratiques empruntées aux sciences occultes et inventées pour frapper l'imagination du vulgaire.

Mais la grande affaire de Théophile est la fabrication des trois pièces indispensables au culte : le calice, la burette et l'encensoir. Il s'étend avec complaisance sur cette fabrication et sur ses accessoires, tels que la soudure de l'or, le polissage des cabochons, la pose des pierres précieuses, la confection des chaînes, la fonte du métal, la dorure et l'argenture, le travail au repoussé, l'estampage, les alliages de métaux, etc.

L'importance que Théophile attache à la préparation et à l'élaboration du cuivre prouve que la rareté des matières d'or et d'argent avait, en quelque sorte, donné *droit d'orfévrerie* aux métaux secondaires. Quant à l'opération du niellage, que Théophile décrit avec beaucoup de soin, elle préluda, comme on sait, à la découverte de la gravure et

de l'imprimerie, ces deux arts merveilleux auxquels l'Orfévrerie devait donner naissance; on s'étonne seulement qu'ils ne soient pas sortis plus tôt de l'application du niello dans les entailles du métal ciselé, gravé et fouillé au burin.

Ce n'est qu'incidemment que Théophile parle des différents travaux de l'orfévrerie laïque, sans aborder la démonstration technique; il cite seulement les vases d'argent et d'or, les coupes, les cassolettes à encens, les manches de couteaux, les reliures de livres, etc.

En résumé, ce traité, écrit ex-professo par un praticien expérimenté et naïf, démontre que l'Orfévrerie, au moyen âge, était en rapport avec tous les arts, et que l'orfévre pouvait être, au besoin, chimiste, métallurgiste, peintre, calligraphe, potier, verrier et même organiste. On comprend alors dans quel but et avec quelle prévoyance un évêque d'Auxerre, Geoffroy de Champ-Aleman, sous le règne de Henri Ier, troisième roi de la dynastie capétienne, avait fondé dans sa cathédrale trois prébendes pour trois artistes ecclésiastiques, un peintre, un verrier et un orfévre (*aurifabrum mirabilem, pictorem doctum, vitrearium sagacem*). Il n'était pas rare, sans doute, de trouver ces trois artistes dans un seul, tel que Théophile.

C'est au onzième siècle que nous voyons l'Orfévrerie laïque, entièrement distincte de l'Orfévrerie religieuse, prendre corps et occuper une place modeste dans l'industrie parisienne. Un opuscule, rédigé dans la seconde moitié du quinzième siècle, par Jean de Garlande, qui y passe en revue les différentes industries existant à cette époque dans Paris, nous apprend que les orfévres de cette ville, déjà réunis en communauté, étaient nombreux, habiles et assez pauvres. Cet opuscule, intitulé *Magistri Johannis de Garlandia Dictionnarius*, a été plusieurs fois imprimé dans le quinzième siècle. L'auteur était un savant maître ès arts de l'Université de Paris; il appartenait à la noble famille des Garlande, en Brie. Il suivit en Angleterre Guillaume

le Conquérant, duc de Normandie, et il revint enseigner la grammaire aux grandes écoles de la rue du Fouare, à Paris, vers la fin du onzième siècle.

Voici, dans son Dictionnaire, les passages qui sont relatifs aux orfévres, et qui font supposer que l'orfévrerie laïque n'avait le droit de travailler les métaux précieux que pour certains personnages privilégiés. Cette supposition est d'ailleurs appuyée par l'existence des lois somptuaires qui régissaient les arts et métiers de luxe. Il y avait quatre espèces d'ouvriers en orfévrerie (*aurifabrorum industria*) : les monétaires, les fermailleurs, les fabricants de *hanaps* ou de vases (*cipharii*), et les orfévres-joailliers proprement dits. Laissons parler Jean de Garlande.

« 1° Les monétaires, qui fabriquent les monnaies, semblent riches ; mais ils ne le sont pas. Les deniers qu'ils fabriquent ne sont point à eux ; on envoie ces deniers au Pont-au-Change, pour qu'ils soient changés par les banquiers et les Lombards, qui spéculent sur les espèces monnayées. »

Ce passage nous paraît indiquer que les monétaires fabriquaient des espèces ayant cours, aux titres et poids de chaque sorte de monnaie, pour quiconque leur remettait de l'or et de l'argent à travailler.

« 2° Les fermailleurs offrent des fermoirs grands et petits, de plomb et d'étain, de fer et de cuivre. Ils font aussi de beaux colliers et des grelots sonores. »

La fabrication des grelots était assez considérable, surtout en Allemagne, pour former la principale industrie de certaines villes. Mais on ne fabriquait pas en France, comme dans les villes germaniques, des grelots d'or et d'argent destinés à orner les habits de cérémonie des princes et des seigneurs.

« 3° Les artisans qu'on appelle *cipharii* (hanapiers) décorent les vases de lames d'or et d'argent, et montent les coupes sur des pieds; ils les entourent de cercles pour les rendre plus belles, plus solides et plus durables. »

Jean de Garlande cite ailleurs des réparateurs ou raccommodeurs de hanaps, qui criaient dans les rues: « Raccommodez vos hanaps avec du fil de laiton et d'argent! » Ils raccommodaient aussi les vases à boire en bois de différentes sortes. Quant aux monteurs de coupes ou hanaps de verre, de cristal, d'ivoire, de jaspe ou d'autre matière, ils ne fabriquaient que des montures plus ou moins riches en métal.

4° « Les orfévres se tiennent assis devant leurs fourneaux et leurs tables sur le Grand-Pont; ils fabriquent des hanaps, des fermails, des colliers, des épingles, des agrafes, en or et en argent; ils préparent, pour les anneaux, des turquoises, des rubis, des saphirs et des émeraudes. Le métier de ces orfévres consiste à battre, avec de petits marteaux, sur l'enclume, des lames d'or et d'argent, et à enchâsser les pierres précieuses dans les chatons des bagues à l'usage des barons et des nobles dames. »

Nous ne retrouvons pas dans ces diverses industries métalliques l'art limousin ou de l'émailleur (*opus de Limotgia, opus lemoviticum*), que saint Éloi avait importé de Limoges à Paris. Il faudra attendre deux siècles pour revoir un émailleur dans la capitale, ce qui fait supposer que l'émaillerie était dès lors tout à fait distincte de l'orfévrerie. C'est à Limoges qu'on trouve dès le douzième siècle, l'émaillerie tellement florissante qu'elle avait absorbé à son profit la vieille renommée des émailleurs de Constantinople, et que les fabriques byzantines s'étaient fermées, faute de pouvoir lutter avec celles du Limousin. Cependant on ignore les noms de ces émailleurs de Limoges, qui enrichissaient de leurs œuvres presque toutes les églises de l'Europe; on cite seulement Wilelmus, qui décora la crosse épiscopale de Rage-froi, évêque de Chartres, mort en 960, et Claudius Alpais connu au treizième siècle par quelques grands travaux d'émaillerie. On peut dire que l'école de saint Éloi

perpétuait religieusement, comme un sacerdoce, dans sa ville natale.

Les orfévres de Paris avaient alors leurs forges, boutiques ou *fenêtres* sur le Grand-Pont ou pont au Change, en concurrence avec les changeurs, la plupart Lombards et Italiens. Dès cette époque, sans doute, ces deux corps d'état avaient vu commencer cette rivalité qui les divisa sans cesse, chacun d'eux essayant tour à tour d'empiéter sur les priviléges de l'autre. L'occupation du pont au Change était aussi pour les orfévres et les changeurs un continuel motif de jalousie. De là, bien des discordes, bien des intrigues, bien des procès.

Au onzième siècle, lorsque le pont au Change, si souvent renversé par les glaces et les débordements, mais toujours promptement rétabli en pierre ou en bois avec les maisons qui étaient dessus, ne rapportait au roi que vingt sous de redevance annuelle, les bourreliers disputaient encore la place aux changeurs et aux orfévres : ils déménagèrent enfin, de gré ou de force, et les orfévres s'emparèrent d'un côté du pont, tandis que les changeurs se retranchaient de l'autre côté ; ils restèrent ainsi en présence, comme deux armées en bataille, pendant plusieurs siècles. Un changeur, sous peine d'amende, ne pouvait vendre, en gros ou en détail, de l'orfévrerie fabriquée, neuve ou vieille ; l'orfévre, sous peine d'amende, ne pouvait faire acte de changeur. On poursuivait d'autant plus rigoureusement les infractions à ces règles de police, qu'orfévres et changeurs s'observaient et se dénonçaient mutuellement.

Les orfévres avaient complétement déserté la rue de la *Chevaterie* ou *Cavaterie*, où saint Éloi les avait appelés sous le patronage de saint Martial de Limoges. Cette rue, par corruption de nom, était devenue la rue de la Savaterie ; et les savetiers, que ce nom attirait, y avaient apporté leur industrie, qui n'a pas besoin de soleil. On sera moins surpris de l'invasion des savetiers dans la *Chevaterie*,

en sachant que l'église Saint-Martial, qui conservait beaucoup de reliques de saint Éloi et de sainte Aure, offrait surtout à la curiosité et à la vénération des fidèles un soulier du saint, enfermé dans une petite châsse de fer au-dessous d'une image de ce grand orfévre. Le soulier fut un jour dérobé par un habitant du quartier, qui espérait y trouver de l'or et des pierreries, mais qui le rapporta au sacristain, en voyant que cette relique n'avait aucune valeur intrinsèque. Au reste, cette église Saint-Martial n'avait pas cessé d'être la paroisse des orfévres, qui n'eurent une une chapelle particulière qu'au treizième siècle.

A saint Martial, leur ancien patron, les orfévres en avaient ajouté un nouveau, qui fut bientôt le seul, du moins à Paris et dans le nord de la France. Les miracles de saint Éloi s'étaient répandus partout avec ses reliques, avec sa légende, avec son école d'orfévrerie. Son corps avait été transporté de l'église Saint-Loup dans la cathédrale de Noyon, pour qu'il fût moins exposé aux outrages des impies et des voleurs. En 1157, on ouvrit solennellement la châsse qui le contenait, et on le mit dans une châsse plus riche et plus ornée; plusieurs églises reçurent alors quelques-uns de ses ossements : à Saint-Sauveur de Bruges, on se vantait de posséder ses deux bras, outre d'autres ossements, des parcelles de son sang et de la *poussière de ses habits;* à Saint-Pierre de Douai, une partie d'un bras dans un bras d'argent parsemé de fleurs de lis; à Saint-Martin de Tournay, à la Chartreuse de Rethel (près de Sierck en Allemagne), à Saint-Wast d'Arras, divers fragments; à l'abbaye de Denain, près de Valenciennes, une phalange d'un de ses doigts; à l'abbaye de Chelles, son chef dans un buste d'argent; à l'abbaye Saint-Éloi, anciennement Saint-Loup, près de Noyon, des cheveux et de la barbe dans une boîte de cristal à huit pans garnis de cuivre doré.

Les reliques d'une autre nature n'étaient ni moins nomebruses ni moins vénérées : sa mitre et sa gibecière, son

enclume et son marteau, ses crosses, son calice, un de ses bas et un de ses souliers, se trouvaient dans le trésor de cette abbaye Saint-Éloi, qui avait possédé sa sépulture pendant un siècle ; ses habits, ses ornements pontificaux, avaient été partagés entre la cathédrale de Noyon et Saint-Martial de Paris. Un si grand nombre de reliques atteste la dévotion qu'on avait partout à l'égard du patron des orfèvres.

On célébrait sa fête avec beaucoup da pompe, le 1er décembre ; celle de la translation de son corps avait lieu le 25 juin. Les offices de ces deux fêtes, qui remontent au onzième et au douzième siècle, racontent, dans leurs leçons, en fort bon latin, la vie de saint Éloi, d'après son biographe et son ami saint Ouen. Le second de ces offices comprend trois belles hymnes, pour vêpres, matines et laudes. Nous pensons que ces hymnes, en vers latins rimés, doivent être recueillies comme des monuments qui intéressent l'histoire de l'Orfévrerie. Voici la première, avec une traduction littérale, où l'on chercherait en vain l'élégance de l'original.

Divum patrem Eligium
Electum Dei gratiâ
Mundo reddit eximium
Meritorum insignia.

Notre saint père Éloi, choisi par la grâce de Dieu, présente au monde les exemples admirables de ses vertus.

Oriundus Lemovicis,
Agens fabricæ studium,
Omnem vicit aurificis
Sculpturam et ingenium.

Né à Limoges, s'adonnant à son art avec zèle, il surpasse le génie et la main-d'œuvre de tous les orfèvres.

Hic in arte mirificâ
Fabrum contemplans omnium
Rerum, videt in fabricâ
Trinitatis vestigium.

Éloi, dans son art merveilleux, contemplant l'Artisan de toutes choses, voit dans ses ouvrages l'empreinte de la Trinité.

Opus naturæ superat,
Per artis pulchritudinem :
In utrâque considerat
Speciem, modum, ordinem.

Il surpasse l'œuvre de la nature par la beauté de son art ; il considère dans l'un et l'autre la forme, la méthode et l'ordre.

Lemovicorum civitas
Tanto fulget aurifice;
Noviomorum dignitas
Tanti pastoris apice.

La cité de Limoges brille de l'éclat d'un si grand orfévre; le diocèse de Noyon, d'un si grand évêque.

Tum vas regi Clothario
Ex auri massâ fabricat,
Aurum in fabri studio
Summus Faber multiplicat.

Quand, pour le roi Clotaire, il fabrique un vase avec un morceau d'or, l'Ouvrier céleste, en faveur de l'artisan, multiplie le métal.

Faber et Fabri filius,
Fabrum creans Eligium,
Nobis adsit propitius
Per hujus Fabri studium.

Que cet Ouvrier céleste et son divin Fils, qui ont créé l'artisan Éloi, nous soient propices pour l'amour de ce saint orfévre.

Amen.

Ainsi soit-il.

Voici maintenant la seconde hymne, qui se chantait à matines avec cet admirable plain-chant que la musique d'Église moderne n'a pas égalé.

De fabri ministerio
Assumptus in pontificem,
Pastoris in officio
Renovavit aurificem.

De la condition de l'ouvrier, élevé à celle d'évêque, Eloi, dans sa charge de pasteur, a purifié l'orfévre.

Verbo potens in opere,
Christi servire nomini
Novo vasorum genere
Exornat templum Domini.

Puissant par la parole, servant par ses œuvres le nom du Christ, d'un nouveau genre de vases il orne le temple du Seigneur.

Manum misit ad malleum,
Verbum exemplis astruens,
Sic vas format idoneum,
Verbum vitâ non destruens.

Il prend en main le marteau, fondant sa parole sur ses exemples : c'est ainsi qu'il forme un vase d'honneur, en ne détruisant pas sa parole par sa vie.

Malleus verbi ratio,
Fumax zeli constantia,
Follis est respiratio,
Incus obedientia.

Son marteau est l'autorité de la parole; son fourneau, la constance du zèle; son soufflet, l'inspiration; son enclume, l'obéissance.

Sic faber in pontificem,
In montem crevit atomus;
Lemovices aurificem,
Patrem jactat Noviomus.

Ainsi l'ouvrier fait un pontife; l'atome, une montagne. Limoges exalte son orfévre; Noyon, son père.

Ces hymnes s'étaient perpétuées dans la mémoire des

orfèvres, et on les disait encore aux offices du saint, il y a soixante ans; mais, comme le latin n'était plus familier à tous les orfèvres, à la fin du seizième siècle, Sébastien Rouillard avait fait une hymne française qui sembla trop solennelle à quelque plaisant et qui fut travestie dans la chanson populaire du *Roi Dagobert*. Il suffit de citer trois strophes de l'œuvre pindarique ou plutôt ronsardique de Rouillard.

Faudroit une lyre dorée
Qui eust sa tablette azurée;
Sur icelle des fils d'argent;
Son dos couvert d'orfavrerie,
Chaque cheville en pierrerie,
Et l'archet de mesme entregent.

O sainct Éloy, prélat insigne!
Pour te chanter un los condigne
Aux mérites de tes vertus:
Toi dont l'Église a tant de gages,
Et qui admire tes ouvrages
D'or et de perles revestus.

Soubs Dagobert fut ta naissance;
Ton premier art eut la puissance
Sur les plus riches des métaux:
Après tes châsses et tes lames,
Tu vins à régner sur les âmes
Des plus nobles des animaux.

Les honneurs rendus à saint Éloi et à ses reliques, la pompe de ses fêtes, les grandes fondations faites en son honneur, l'admiration inspirée par ses ouvrages, et le respect conservé aux traditions de son école artistique, ne laissent pas de doute sur la renaissance de l'orfèvrerie gemmée au douzième siècle.

Le grand Suger, abbé de Saint-Denis, et ministre de Louis VI, eut une large part, sans doute, aux progrès d'un art qu'il aimait, et dans lequel il avait des connaissances spéciales. Il se proposait toujours pour modèles les beaux ouvrages de saint Éloi, surtout le célèbre crucifix d'or

qu'il avait sous les yeux dans sa basilique de Saint-Denis, ainsi que l'autel d'or donné par Charles le Chauve à cette basilique. Il fit faire, non-seulement un retable en or incrusté de pierreries, des candélabres d'or du poids de vingt marcs, mais encore un nouveau crucifix d'or pesant quatre-vingts m rcs de l'or le plus pur (*de auro obrizo*), tout flamboyant d'émaux et de pierres précieuses. Des ouvriers lorrains, au nombre de cinq et de sept, alternativement, travaillèrent deux ans à ce chef-d'œuvre ; mais les gemmes allaient manquer, et Suger commençait à craindre de ne pouvoir achever le travail d'incrustation, lorsque trois moines se présentèrent pour lui vendre une quantité de pierres magnifiques, qui avaient fait, naguère, l'ornement des vases de table provenant d'Henri Ier, roi d'Angleterre, et que Thibaut, comte de Champagne, neveu de ce roi, avait donnés à divers couvents pour acheter des indulgences et des prières. Suger, moyennant quatre cents livres, obtint ces pierreries, qui valaient des sommes immenses. On croit que le crucifix, qui en était décoré, fut fondu par les ligueurs, en 1590.

Le sanctuaire et le trésor de Saint-Denis réunissaient de prodigieuses richesses en orfévrerie religieuse. Ce sanctuaire, qui était *tout d'or*, suivant l'expression de Suger, fut protégé contre les voleurs par cette inscription gravée à gauche de l'autel :

Si quis prædarum spoliaverit impius aram,
Æque damnatus pereat Judæ sociatus.

C'est-à-dire : « Si quelque impie osait dépouiller cet autel éclatant d'or, qu'il périsse justement et soit damné comme Judas son compagnon. »

Le trésor que les ligueurs de 1590 et les iconoclastes de 1793 ont réduit à quelques pièces, conservées maintenant au musée du Louvre et au cabinet des Antiques de la Bibliothèque Impériale, comprenait de remarquables échan-

tillons de l'orfévrerie historique, à commencer par le service d'autel et divers objets apocryphes, qu'on prétendait avoir été à l'usage de saint Denis, tels que son anneau et son bâton pastoral, couvert d'or, de perles et d'émaux. A côté du bâton royal ou sceptre de Dagobert, et de l'aigle d'or avec saphir et pierreries, ayant servi d'agrafe à son manteau, on voyait les dons de Charlemagne, son *escrin* ou oratoire, petit monument à trois rangs d'arcades, rehaussé d'or et de gemmes, et surmonté d'un camée antique ; sa couronne (peu authentique), enrichie de saphirs, de rubis et d'émeraudes ; son sceptre d'or, long de six pieds ; son épée et ses éperons d'or. Il y avait des châsses, des croix, des calices d'orfévrerie gemmée et émaillée, que l'abbaye tenait de la munificence de Charles le Chauve, ainsi que le merveilleux hanap, en agate orientale, dit vase de Ptolémée, ce célèbre camée antique qui est venu jusqu'à nous avec sa monture du neuvième siècle.

Louis VII, d'après l'exemple et les conseils de Suger, ne voulut pas rester en arrière de la générosité de ses prédécesseurs : il donna au trésor de Saint-Denis plusieurs vases et reliquaires dont le travail était encore plus précieux que la matière, et qui offraient, la plupart, des pierres antiques mises en œuvre par des orfévres contemporains. Suger avait trop de goût et de zèle, pour ne pas chercher à égaler les dons royaux par ceux qu'il fit à son église. Nous possédons encore son grand calice et sa patène : ce calice, orné de topazes et d'améthystes, pesant cent quarante onces d'or ; la patène, en serpentine, avec dauphins d'or au centre et pierreries au pourtour. On ne sait ce que sont devenus un vase en cristal de roche, un autre en béril taillé à pointe de diamant, un autre de sardoine, montés en or et rehaussés de pierres dures.

Ces renseignements, que Suger nous fournit lui-même dans sa chronique, suffisent pour faire connaître la splendeur de l'Orfévrerie à cette époque. Les croisades eurent certainement beaucoup d'influence sur cet art, qui, en

voyant venir d'Orient tant d'ouvrages précieux, s'efforça de les imiter et de les surpasser. L'Orfévrerie marchait toujours, d'ailleurs, comme nous l'avons dit, d'intelligence avec l'architecture; et, quand celle-ci, abandonnant le style roman pour le style gothique, déploya toutes les richesses, toutes les merveilles d'ornementation qu'elle avait empruntées à l'art sarrasin, l'Orfévrerie s'élança en flèches et en ogives, s'enroula en colonnettes et en fuseaux, se hérissa en arêtes et en chicorées, se multiplia en chapiteaux et en figurines, se diapra d'émaux et de gemmes, comme une chapelle svelte et hardie, éblouissante de dorures, de peintures et de vitraux.

Telles furent alors les châsses et les reliquaires, dont les modèles auraient pu être exécutés en pierre aussi bien qu'en or; c'était toujours la Sainte-Chapelle de saint Louis, c'étaient toujours des motifs d'architecture gothique, que les artistes cherchaient à reproduire, non-seulement dans l'orfévrerie d'Église, mais encore dans l'orfévrerie de table ou de cérémonial. L'ogive avait remplacé le plein cintre, même dans les formes d'un vase à boire, d'un coffret, d'une salière, d'un drageoir. Le monument, de sévère et massif qu'il était, devenait capricieux et léger; les ouvrages en métal précieux, fabriqués au marteau ou fouillés au burin, ne pouvaient pas avoir un caractère moins élégant ni plus lourd que ceux qu'on élevait en pierre de liais et qu'on travaillait au ciseau, ainsi que des dentelles à jour.

L'orfévrerie en filigrane, que les Orientaux et surtout les Arabes savaient exécuter avec tant de délicatesse, fit alors invasion en France et fut accueillie avec faveur; mais elle s'associa aux différents genres d'orfévrerie qu'on a nommée, à juste titre, monumentale, et qui se consacrait spécialement à la fabrication des grandes pièces d'ameublements religieux. Le filigrane n'eut pourtant pas, à Limoges et à Paris, la même perfection ni la même vogue qu'à Grenade, à Séville, à Florence et à Venise.

Les pièces remarquables d'orfévrerie du douzième siècle

sont plus rares en France qu'en Allemagne et en Italie, où l'on a moins fondu et mieux conservé. Nous devons envier le grand calice de l'abbaye de Weingartein, en Souabe, exécuté et signé par maître Conrad de Husse; la belle croix enrichie de pierres fines, et une autre croix niellée, à Ratisbonne; le magnifique calice de Mayence; la châsse de Notre-Dame, donnée par Frédéric Barberousse à la cathédrale de Cologne; la châsse des Trois Rois, à Cologne; l'autel portatif en or, dans la chapelle du roi, à Munich; le fameux encensoir en forme de chapelle circulaire, au Vatican, et tant d'autres chefs-d'œuvre d'artistes inconnus, encore existant dans les trésors des églises et des couvents d'Italie. On comprend que les dons d'orfévrerie religieuse devaient affluer de tous côtés à Rome, dans les lieux saints où l'on gagnait des indulgences, comme dans le palais des papes, qui en vendaient. Chaque jubilé faisait travailler tous les orfévres de la chrétienté pendant dix ans.

Nous citerons, parmi les œuvres capitales qui représentent l'état de l'Orfévrerie française au douzième siècle, le tombeau de Henri le Large, comte de Champagne, mort en 1180, tombeau en argent massif, à jour, et percé d'arcades romaines, au milieu desquelles se trouvait la statue du comte, en argent (ce tombeau a été fondu par la Révolution, mais le dessin en existe); la châsse dite de Charlemagne, au Musée du Louvre; le triptyque émaillé, représentant le Crucifiement, l'Ascension et la Pentecôte, dans la cathédrale de Chartres; la grande croix d'or, dite de saint Louis, avec une vue de Jérusalem, dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis, etc.

Le treizième siècle, qui continua le mouvement artistique du siècle précédent, a laissé le souvenir de quelques splendides ouvrages d'orfévrerie, qui pesaient trop pour n'être pas envoyés, de 1590 à 1792, à la fonderie royale ou révolutionnaire. On avait d'ailleurs l'excuse de trouver fort laid ce que nous trouvons fort beau maintenant, et l'on faisait le procès au mauvais goût de nos pères en le

mettant hors la loi. Le plus célèbre de ces chefs-d'œuvre sacrifiés sur l'autel de la patrie est la châsse de sainte Geneviève, exécutée, de 1240 à 1242, par un orfévre parisien, nommé Bonnard, qui y employa cent quatre-vingt-treize marcs d'argent et sept marcs et demi d'or : c'était une petite église d'or et d'argent, toute rehaussée de reliefs et toute garnie de statuettes. Nous avons encore, de la même époque et du même style ogival, la châsse de saint Taurin, en argent doré, à Évreux. Celle de saint Romain, à Rouen, est moins ancienne. Les trésors des églises de Reims, de Chartres, de Troyes, de Toulouse et d'autres villes, conservent aussi quelques pièces remarquables des douzième et treizième siècles. Le trésor de la cathédrale de Reims, principalement, et celui de la cathédrale de Saint-Denis, ont rassemblé d'importants débris de notre vieille orfévrerie nationale. Quant à la châsse de sainte Calmine, qui a passé d'une église d'Auvergne dans le cabinet d'un amateur, elle est le type du grand art limousin ou byzantin, que n'avait presque pas modifié, au treizième siècle, le contact de l'art ogival et gothique, florissant à Paris et dans le nord de la France. C'est un sarcophage de style roman, en argent doré et émaillé, dont les bas-reliefs représentent les actes du saint et de sa femme, sainte Calmine.

Le treizième siècle, qui réglementa les corporations d'arts et métiers, en donnant à leurs statuts une existence légale et authentique, n'oublia pas les orfévres, pour lesquels cette constitution municipale était plus nécessaire que pour toute autre industrie. Beaucoup de fraudes, en effet, s'étaient introduites dans l'Orfévrerie parisienne; on se servait d'or de Lucques plutôt que d'or de Chypre, parce que l'un avait moins de valeur que l'autre, et pourtant la France était réputée avoir l'étalon d'or le plus pur, comme l'Angleterre avait l'étalon modèle en argent. On adultérait les métaux par des alliages et des compositions malhonnêtes; on dorait et on argentait des objets en lai-

ton et en étain, que l'on vendait effrontément au titre de l'or ou de l'argent ; on se contentait même de colorer et de polir du cuivre travaillé au marteau ou estampé. Le commerce des pierreries précieuses, livré presque exclusivement à des Juifs, était encore plus difficile à surveiller et à préserver de toutes sortes de fraudes. Ces pierres venaient la plupart de l'Orient, ce qui les avait fait appeler orientales ; mais, pour abréger le chemin, on les tirait de Paris même, où on les fabriquait avec des pâtes et des verres colorés.

C'était donc de l'orfévrerie-joaillerie que le prévôt de Paris, Étienne Boileau, pouvait dire avec raison que les marchands avaient vendu à des étrangers « aucunes choses de leur mestier qui n'estoient pas si bonnes ne si loiaus qu'elles deussent. » Les règlements des orfévres forment le titre XI du célèbre *Livre des Métiers*, que ce sage magistrat rédigea lui-même, pendant qu'il occupait la charge de prévôt de Paris, de l'année 1258 à l'année 1269. Ces règlements furent, comme les autres, dictés au clerc du Châtelet par les maîtres jurés ou prud'hommes de la corporation qui existait depuis plusieurs siècles, comme nous l'avons dit, et dont les statuts ou coutumes n'avaient jamais été écrits, quoiqu'ils fussent transmis de père en fils par une fidèle tradition.

Voici le texte original de ces statuts, dans la vieille langue du temps de saint Louis ; nous croyons qu'il faut les citer comme un monument d'autant plus vénérable de l'histoire de l'Orfévrerie, que les dispositions de l'ordonnance sont bien antérieures à sa rédaction. Une traduction littérale est néanmoins nécessaire pour rendre ce document intelligible à tout le monde.

Il est à Paris orfevres qui veut et qui faire le set, pour qu'il œvre ad us et as coustumes du mestier, qui tex sunt :

Nus orfevres ne puet ouvrer d'or

Est orfévre qui veut à Paris et qui sait son métier, pourvu qu'il travaille selon les us et coutumes du métier, qui sont tels :

Nul orfévre ne peut à Paris tra-

à Paris, qu'il ne soit à la touche de Paris ou mieudres, laquele touche passe touz les ors de quoi on œvre en nule terre.

vailler de l'or qui ne soit à l'étalon de Paris ou meilleur, lequel étalon surpasse tous les ors qu'on travaille dans tous les pays du monde.

Nus orfevres ne puet ouvrer à Paris d'argent que il ne soit ausi bons come estelins ou mieudres.

Nul orfévre ne peut à Paris travailler de l'argent qui ne soit aussi bon que celui des esterlins (d'Angleterre) ou meilleur.

Nus orfevres ne puet avoir que un aprenti estrange; mès de son lignage ou du lignage de sa fame, soit de loing, soit de près, en puet-il avoir taut comme il li plaist.

Nul orfévre ne peut avoir qu'un apprenti étranger; mais, de sa famille ou de celle de sa femme, à quelque degré de parenté que ce soit, il peut en avoir autant qu'il lui plaît.

Nus orfevres ne puet avoir aprentis privez ne estrange, à mains de X ans, se li aprentis n'est tex qu'il sache gaignier cent sols l'an et son despens de boivre et de mangier.

Nul orfévre ne peut avoir apprenti étranger ou de sa famille pour moins de dix ans, si cet apprenti n'est pas capable de gagner cent sols par an et la dépense de sa nourriture.

Nus orfevres ne puet ouvrer de nuit, si ce n'est à l'euvre lou Roy, la Roine, leur anfans, leur frères et l'évesque de Paris.

Nul orfévre ne peut travailler la nuit, si ce n'est aux ouvrages commandés par le roi, la reine, leurs enfants, leurs frères et l'évêque de Paris.

Nus orfevres ne doit paiage ne coustume nule de chose qu'il achate ne vende apartenant à leur mestier.

Nul orfévre ne doit péage ni aucun droit sur tout ce qu'il achète ou vend appartenant à son métier.

Nus orfevres ne puet ouvrir sa forge au jour d'apostole, se ele n'eschiet au samedi, fors que un ouvroir que chascun ouvre à son tour à ces festes et au diemenche; et quanques cil gaigne qui l'ouvroir a ouvert, il le met en la boiste de la confrairie des orfevres, en laquele boiste en met les deniers Dieu que li orfevre font des choses que il vendent ou achetent apartenans à leur mestier, et de tout l'argent de celle boiste donne-on chascun an le jor de Pasques un diner as povres de l'Ostel-Dieu de Paris.

Nul orfévre ne peut ouvrir sa forge le jour de la fête d'un des douze apôtres, si cette fête ne tombe pas le samedi, à l'exception de la boutique que chacun ouvre à son tour, ces fêtes-là et le dimanche; et tout ce que gagne celui qui a boutique ouverte ces jours-là, il le met dans le tronc de la confrérie des orfévres, dans lequel tronc on met les aumônes que font les orfévres, à mesure qu'ils vendent ou achètent des marchandises de leur métier; et, avec l'argent que renferme ce tronc, chaque année, le jour de Pâques, on donne à dîner aux pauvres de l'Hôtel-Dieu de Paris.

Tous ces establissemens devant

Les orfévres ont juré de tenir et

diz ont juré li orfevre à tenir et à garder bien et loiaument, et se estranges orfevres vient à Paris, il jure à tenir touz ces establissemens.

Li orfevre de Paris sont quite du gueit, mès il doivent les autres redevances que li autres bourgois doivent au roy.

Et est à savoir que li preudome du mestier eslisent II preudeshomes ou III pour garder le mestier, liquel preudhome jurent que il garderont le mestier bien et loiaument as us et as coustumes devant diz, et quand cil preudome ont finé leur service, li communs du mestier ne les pueent mès remetre à garder le mestier devant III ans, se il n'i voelent entrer de leur bone volenté.

Et se li III preudome treuvent un home de leur mestier qui ovre de mauvès or ou de mauvès argent, et il ne s'en voille chatoier, li III preudome ameinent celui au prevost de Paris, et li prevoz le punist si qu'il le banist à IV anz ou à VI, selon ce qu'il a desservi.

garder bien et loyalement tous les règlements susdits; et, si quelque orfévre étranger vient à Paris, il jure aussi de tenir tous ces règlements.

Les orfévres de Paris sont quittes du guet, mais ils doivent les autres redevances que les autres bourgeois doivent au roi.

Et il est à savoir que les anciens du métiers élisent deux ou trois anciens pour la garde du métier, lesquels maîtres jurent qu'ils garderont le métier bien et loyalement selon les us et coutumes devant dits; et quand ces anciens ont fini leur service, les maîtres du métier ne peuvent pas les contraindre à garder le métier avant trois ans, à moins qu'ils ne veuillent de bonne volonté accepter cette charge.

Et si les trois anciens trouvent un homme de leur métier qui travaille de mauvais or ou de mauvais argent, et qui ne veuille pas s'amender, les trois anciens amènent cet homme devant le prévôt de Paris, et le prévôt le punit en le bannissant pour quatre ou six ans, suivant ce qu'il a mérité.

Ces statuts réglementaires, qui n'entrent dans aucun détail sur la fabrication des ouvrages d'or et d'argent, devaient servir sans doute de corollaire à une autre ordonnance plus explicite qui ne nous est pas parvenue. Cette supposition est d'autant plus vraisemblable, que, dans les registres du Châtelet, qui servaient à la rédaction uniforme faite par Étienne Boileau, lesdits statuts ne sont pas suivis de l'énumération des maîtres de la corporation, comparaissant pour déclarer, sur la foi du serment, les us et coutumes des orfévres. A défaut du titre primordial de la corporation, nous voyons, par les statuts de 1260, que les orfévres avaient dès lors une administration régulière

et une sorte de juridiction intérieure, avec des priviléges et des droits reconnus.

Ce furent ces droits et ces priviléges que confirmèrent solennellement tous les rois depuis saint Louis. Ainsi, les orfévres étaient exempts du guet et de divers impôts ; leurs trois prud'hommes ou anciens exerçaient une police sur tout le corps de métier, sur la qualité des matières à *ouvrer* (travailler) et sur les ouvrages des confrères. La corporation avait une caisse et une cotisation pour les aumônes à distribuer dans la confrérie. Enfin, du prévôt de Paris relevait en dernier ressort la juridiction des anciens, qui étaient désignés par l'élection libre, à laquelle concouraient tous les maîtres orfévres.

Ce fut à cette époque que la corporation des orfévres de Paris fit graver un sceau qu'on apposa dès lors aux actes émanés de la maison commune de l'Orfévrerie et concernant le métier, ses travaux, son commerce, ses œuvres de charité, etc. Car la corporation s'occupait de choses pieuses, d'aumônes ou de bienfaisance ; elle s'intitulait *Confrérie de Saint-Éloi* ou *Communauté du métier*. Le sceau des orfévres, qui se trouve annexé à quelques anciennes chartes, est évidemment du temps de saint Louis, et il a tous les caractères de la monnaie de ce règne. Il est rond et représente saint Éloi, debout, en habits pontificaux, dans une niche fleurdelisée, entre deux fenêtres gothiques. Le saint a la mitre sur la tête, un marteau dans la main droite, une crosse dans la gauche. La légende qui entoure le sceau porte en lettres unciales : S. (sigillum) CONFRARIE S. (sancti) ELIGII AURIFABRORUM, ce qui signifie : « Sceau de la confrérie des orfévres de saint Éloi. »

On peut affirmer que le type de ce sceau avait été reproduit sur des méreaux ou jetons de cuivre, ou d'or ou d'argent, qui servaient à compter, dans l'administration de la communauté, et qui étaient aussi des indemnités de présence accordées aux assistants dans les réunions générales des orfévres. Nous ne croyons pas que la numismati-

que française ait découvert encore aucun de ces jetons ou monnaies de compte, particuliers à chaque corporation ou communauté.

Ce qui nous frappe dans ces statuts de 1260, c'est que les orfévres se séparent irrévocablement des différents métiers qui avaient auparavant fait confusion avec le leur : tels que les fermailleurs, les hanapiers, les monétaires, etc. Il n'est pas question même de ces derniers dans le *Livre des Métiers* d'Étienne Boileau, parce que le roi les avait dès lors mis sous sa main en créant une Cour des monnaies. Mais il est question de beaucoup d'industries qui travaillaient les métaux, de la même manière que les orfévres, et qui n'avaient pas le droit d'employer l'or ni l'argent. Le cuivre, le laiton, l'étain, l'archal et le plomb étaient livrés sans contrôle à la main-d'œuvre des potiers, des ouvriers d'étain (faiseurs de miroirs, de fermaux, de sonnettes, etc.), des *grossiers* (taillandiers), des couteliers (faiseurs de manches), des *boîtiers* (faiseurs d'écrins, de coffrets, etc.), des batteurs d'archal (fabricants d'oripeau), des boucliers (faiseurs de boucles), des patenôtriers subalternes, des fondeurs et *moleurs* (ouvriers en cuivre), des *fermaillers* (faiseurs de fermoirs à livres), etc.

Les orfévres avaient un rapport plus direct avec d'autres métiers qui travaillaient aussi l'or, l'argent et les pierres précieuses ; mais ils n'en étaient pas moins séparés par leurs statuts, comme par leurs travaux. Étienne Boileau avait cru bien faire en augmentant le nombre des corporations par la division des différentes branches de métiers : il donnait ainsi plus de garantie à la surveillance et à la bonne direction de chaque confrérie ; et il excitait à la fois l'émulation des confrères, qu'il unissait par des liens plus étroits de fraternité. Les orfévres ne s'étaient donc pas opposés à ce qu'on réglementât, en dehors de leur corporation, les industries des cristalliers ou lapidaires, des batteurs d'or et d'argent en feuilles et en fils, des brodeurs, des *feseresses de chapeaux d'orfrois* (ouvrières en

coiffures d'Orfévrerie), et des patenôtriers en pierres précieuses. Chacune de ces diverses industries demandait des connaissances et une pratique, qui ne tenaient qu'indirectement à l'art de l'Orfévrerie ou qui lui étaient tout à fait subordonnées.

Les statuts des batteurs d'or et d'argent, qui avaient aussi deux prud'hommes jurés et assermentés de par le roi, que le prévôt de Paris nommait ou cassait à sa volonté, nous apprennent que les matières d'or et d'argent commençaient à être plus abondantes en France, quoique les croisades et la rançon de saint Louis eussent fait sortir du royaume une énorme quantité de numéraire. Il est vrai que l'altération de ces matières était plus fréquente aussi, et que les faux monnayeurs, malgré la peine terrible qu'on leur faisait subir (on les jetait dans l'huile bouillante, on les enterrait vivants), se multipliaient d'une manière extraordinaire. Les rois successeurs de saint Louis s'attribuaient, d'ailleurs, en quelque sorte, le privilége de la fausse monnaie, en changeant sans cesse le poids, le titre et la valeur des pièces en circulation. Dans cet état de choses, les orfévres devaient redoubler de vigilance pour maintenir leur antique réputation de probité et pour empêcher le discrédit de la monnaie royale de s'étendre à leurs ouvrages fabriqués. Voilà pourquoi, sans doute, en dépit de plusieurs décisions de la prévôté de Paris, qui leur défendaient de se mêler d'affaires de change, ils persistèrent à faire concurrence aux changeurs.

On apprend, d'un arrêt du parlement de Paris, que les orfévres, en 1305, sous le règne de Philippe IV, dit le Bel, occupaient sur le pont au Change ou Grand-Pont, les maisons situées en aval de la rivière, du côté du grand Châtelet, tandis que les changeurs avaient les maisons en amont, du côté de la Grève; les orfévres prétendaient toujours conserver le droit de faire le change, et chacun d'eux avait, en effet, placé devant sa *fenêtre* (ouvroir ou boutique ouverte) un tapis (*tapetum*) de changeur. Mais,

à la requête des changeurs, le prévôt de Paris fit enlever les tapis des orfévres, et leur défendit de s'entremettre désormais dans le commerce du change. Un procès s'entama entre les changeurs et les orfévres, et, la veille de la Toussaint 1303, le parlement déclara que le prévôt avait bien fait d'agir comme il avait agi, en vertu des anciennes ordonnances sur le change et l'Orfévrerie.

Les raisons que faisaient valoir les orfévres s'appuyaient principalement sur leur droit de marque, qui authentiquait, pour ainsi dire, l'or sorti de leurs mains. Philippe le Hardi, dans son ordonnance de décembre 1275 sur le fait des monnaies et de l'Orfévrerie, avait enjoint aux argentiers (*argentarii*), qui travaillaient l'argent fin, de marquer leurs ouvrages au *seing* de la ville où ils avaient leur forge, sous peine de confiscation des ouvrages non marqués. Ces mesures de prévoyance furent renouvelées trente-sept ans après, par un édit de Philippe le Bel. Dans l'ordonnance de 1275, il n'est parlé que de l'argent fin; ce qui prouve que, l'argent étant plus exposé que l'or à subir des altérations de faussaire, on avait plus de peine à reconnaître ces altérations, qui se multipliaient, à cette époque, avec un luxe étonnant de procédés. Tantôt on mélangeait du plomb, de l'étain et du cuivre blanc, pour composer un métal ayant toute l'apparence de l'argent pur; tantôt on alliait un seul de ces métaux à l'argent non affiné; tantôt on couvrait de feuilles minces d'argent un métal commun ou un mélange de métaux inférieurs; on parvenait ainsi à donner aux objets la couleur, le poids et même le titre de l'argent. Quant à l'or, il était plus difficile à contrefaire, comme à mélanger de matières hétérogènes.

Ce fut seulement en juin 1313 que Philippe le Bel soumit l'or, ainsi que l'argent façonné, au poinçon des orfévres. D'après cette ordonnance, le seing de la ville, pour l'Orfévrerie, devait être gardé par « deux prud'hommes établis et élus à ce faire. » Tout orfévre qui négligerait de

faire marquer ses ouvrages serait puni *de corps et d'avoir*, c'est-à-dire par l'amende et la prison. L'ordonnance de 1313, qui concerne surtout le fait des monnaies, est une des plus importantes du règne de Philippe le Bel ; elle fut rédigée dans un grand conseil de prélats et de barons du royaume, puis solennellement publiée dans Paris au mois de septembre ; et Pierre le Féron, qui était prévôt de Paris, eut ordre de la faire exécuter.

Telle fut l'origine du poinçon de la corporation des orfévres, et dès lors l'apposition de ce poinçon sur la matière mise en œuvre répondit de la bonté du titre de l'or et de l'argent. Les trois prud'hommes ayant la garde spéciale de ce poinçon furent appelés *gardes* de l'Orfévrerie ; mais leur nombre fut bientôt porté à six, à cause du surcroît d'occupation de ces prud'hommes élus par le *commun* ou la communauté. On croit que l'ordonnance spéciale, qui élevait à six le nombre des prud'hommes ou *gardes* de l'Orfévrerie, fut rendue vers l'année 1330. Elle n'a laissé de traces qu'une tradition fidèlement conservée dans la corporation, qui datait de cette année-là son établissement régulier, mais qui ne pouvait produire la suite non interrompue de ses annales depuis cette époque ; car on ne citait aucun nom avant ceux des six *gardes* qui furent nommés en 1337, et qui ouvrent la succession chronologique des chefs de la communauté : Philippe Daverts, Jean de Lille, Aleaume Gaureau, Thomas Augustin, Jean Parvin, Gilles Lecoutelliers. Le poinçon de la communauté était différent dans chaque ville, et on le changeait chaque année, au moment de l'élection des nouveaux gardes. La perte de l'ordonnance constitutive de l'année 1330 ne détruit pas le caractère qu'on lui attribue, en se fondant, comme nous l'avons dit, sur une tradition constante.

Philippe de Valois avait voulu, assure-t-on, donner aux orfévres le premier rang dans les six corps de marchands de Paris ; en conséquence, il leur commettait la garde des meubles précieux et joyaux de la couronne, et l'on vit en

effet, dans les festins solennels qui se firent à Paris, soit au Palais de Justice, soit à l'Hôtel de Ville, en l'honneur des entrées des rois et reines de France après leur sacre et joyeux avénement, on vit les orfévres chargés de garder le buffet royal. De plus, Philippe de Valois leur accorda, comme insigne de noblesse, des armes parlantes pour la bannière de leur communauté. Ces armoiries étaient de gueules, ou rouge héraldique, à la croix dentelée d'or, accompagnée de deux coupes et de deux couronnes d'or, au chef d'azur semé de fleurs de lis d'or sans nombre, avec cette devise : *in sacra inque coronas* (dans les vases sacrés et les couronnes). Deux anges ailés servaient de support à l'écusson, surmonté d'une couronne en baldaquin. La présence des fleurs de lis dans cet écusson témoigne assez qu'il était de concession royale, dûment enregistrée au parlement. Les armoiries des orfévres de Paris furent sculptées en relief et peintes, non-seulement sur leur bannière, mais encore sur les murs de leur maison commune, de leur chapelle et de leurs ouvroirs ou boutiques. Elles furent même substituées à l'image de saint Éloi sur le sceau de la communauté, vers le milieu du seizième siècle.

Ces armoiries données aux orfévres par Philippe de Valois, dans un siècle où la noblesse féodale se montrait si jalouse de ses droits, prouvent assez que l'Orfévrerie était considérée comme un art noble, qui, loin de faire déchoir le gentilhomme, anoblissait le roturier. Ce fut dès lors un axiome reçu par toute la France : *Orfévre ne déroge pas.* On peut donc dire avec certitude que Philippe de Valois accorda aux orfévres de sa bonne ville de Paris des lettres de noblesse bourgeoise ou de demi-noblesse, quoique ces lettres royales n'existent plus. Depuis cette époque, bien des fils ou descendants d'orfévres exercèrent naturellement des fonctions publiques, soit dans les Cours souveraines, soit dans le Conseil du roi ; quelques-uns adoptèrent pour nom propre le nom professionnel que leurs pères

avaient honoré. Voilà comment la magistrature, aux quatorzième et quinzième siècles, vit s'élever plusieurs familles distinguées sous le nom générique de l'*Orfévre*. On citerait cinq ou six personnages de ce nom, qui furent en grande estime par leur savoir et leur caractère, notamment à la Chambre des comptes et à la Cour des monnaies. Un fait analogue s'est produit également en Angleterre et en Allemagne, où tant de *Goldschmidt* et de *Goldsmith* (c'est-à-dire Orfévre) ont illustré le nom qu'ils devaient à la forge de leurs ancêtres.

La fin du treizième siècle et le commencement du quatorzième sont remplis d'ordonnances sur les monnaies, qui avaient trait plus ou moins à l'industrie des orfévres, et ce fut sans doute pour dédommager ceux-ci de certains avantages dont il les privait, que Philippe de Valois leur délivra des lettres de demi-noblesse, en leur concédant le droit d'armoiries. L'idée dominante de ce prince était, à l'exemple de Philippe le Bel, de constituer fortement la cour des monnaies et de concentrer dans la main du roi le monnayage et tous les priviléges attachés à ce droit féodal.

Il y a, dans l'espace de soixante ans, une longue série d'ordonnances relatives aux monnaies, ordonnances qui reproduisent presque uniformément les mêmes dispositions, de manière à nous faire supposer que les orfévres et les changeurs ne s'y conformaient pas volontiers. Ainsi, depuis l'ordonnance de janvier 1310, le roi se réserve exclusivement la vente et l'achat des matières d'or et d'argent; car les changeurs, orfévres et autres, ne peuvent acheter l'argent, qu'au prix fixé par les hôtels de monnaie, avec simple réduction d'un denier pour livre. De nouveaux besoins avaient forcé le roi à augmenter la fabrication et l'émission des pièces monnayées; il fallait donc empêcher l'argent de se cacher sous la forme de *vaissellement* et de joyaux : on défendit de fabriquer de grosse vaisselle d'or et d'argent, excepté pour les églises; on défendit aussi l'exportation de l'argenterie hors de France;

les *pèlerins* ou croisés, prélats, barons et autres honorables personnes, étaient seuls dispensés d'obéir à cette prohibition sage et politique; on défendit encore aux orfévres, comme aux changeurs, de *trébucher* ou fondre la monnaie du roi, pour l'employer à d'autres usages.

Ces rigoureuses prescriptions se reproduisirent presque chaque année, en réduisant de plus en plus l'importance et le nombre des travaux de l'Orfévrerie. En 1311, les orfévres peuvent faire encore des vases d'argent, de la largeur d'un pied et du poids de trois ou quatre marcs, « dorés dedans et dehors; » en 1322, l'édit du 5 mai porte que « nul orfévre ne autre ne soit si hardy de faire grosse vaisselle-mente d'argent, si ce n'est d'un marc et au-dessous, » ou par le commandement du roi. On poursuivait par corps, comme *faussonniers,* les orfévres et les changeurs qui achetaient la monnaie du roi pour l'affiner, et l'on forçait les changeurs à porter aux hôtels de monnaie tout l'or et tout l'argent que le change amenait dans leur caisse. La rareté des espèces augmentant toujours, on finit (10 avril 1361) par obliger les orfévres à ne faire aucune fonte de métal sans la permission (*congié*) du roi ou des généraux maîtres de ses monnaies.

Cependant Philippe de Valois, ce terrible et infatigable monnayeur, avait octroyé aux orfévres de Paris la confirmation de leurs anciens statuts et priviléges; et les orfévres, pour en avoir la confirmation, présentèrent au roi Jean, en 1355 (et non 1345), un rouleau de parchemin sur lequel se trouvait la charte du roi son père. Jean fit examiner cette charte et l'ancien registre des orfévres, existant au Châtelet, par Jean de Hannières, maître des requêtes de son hôtel, Jean de l'Aigle et Jean d'Autun, maîtres des comptes. Après quoi, par une ordonnance donnée en sa maison royale de Saint-Ouen au mois d'août 1355, Jean confirma ces priviléges, qui ne sont que le développement des vieux us et coutumes recueillis dans le *Livre des Métiers* d'Étienne Boileau.

Nous indiquerons seulement les articles qui en diffèrent ou qui les expliquent.

Il fallait, pour être orféve à Paris, avoir été apprenti à Paris ou ailleurs, sinon « ouvrier d'autres métaux que d'or et d'argent, » et être *approuvé* par les maîtres et bonnes gens du métier, comme capable d'exercer ledit métier, de « tenir et lever forge, » et d'avoir poinçon et contre-seing. Ce passage semblerait dire formellement que le contre-seing était déjà établi; le contre-seing appartenait en propre à l'orféve, tandis que le poinçon était le seing de la communauté. L'apprenti, une fois *éprouvé* ou reçu orféve, prêtait serment de n'*ouvrer* (travailler) d'autre métal que de bon or et de bon argent, excepté en fait de joyaux d'église, tels que tombes, châsses, croix, encensoirs, etc., qui pouvaient être fabriqués à différents titres, avec l'autorisation des maîtres du métier. L'or à la *touche* de Paris, « laquelle touche passe tous les ors dont on œuvre en mille titres, » était à dix-neuf carats un cinquième.

L'orféve ne pouvait teindre l'améthyste ou d'autres pierres fausses, ni les monter sur feuille d'or ou d'autre couleur, ni les mêler avec rubis, émeraudes et autres pierres fines, si ce n'est en manière de *miroirement*, comme un cristal sans feuille ni teinture. L'orféve ne pouvait pas davantage monter ensemble des perles d'Écosse et des perles d'Orient, excepté dans les grands joyaux d'église. Il ne pouvait même pas, pour menus joyaux d'argent, confondre des *voirrines* ou verres colorés, avec grenats ou avec pierres fines ; il ne pouvait monter en or ou en argent ces verres de couleur, doubles *verrines*, faux diamants et pierreries factices, sinon pour le roi, la reine ou leurs enfants. Enfin, il ne pouvait mettre de la craie (*croye*) sous les émaux d'or ou d'argent dans la fabrication de la grosse vaisselle qui se vendait au marc.

L'argent dont se servait l'orféve était dit *argent de gros*, et avait le même titre que l'argent du roi, *sans les soudures :* les pièces, formées de parties soudées entre

elles, ne devaient pas être clouées, mais cousues à l'aiguille ; celles *ferues en tas*, c'est-à-dire estampées en creux, devaient offrir une surface (*martel*) massive et pleine ; celles en argent plein et massif devaient avoir toutes les conditions requises pour l'argent de gros.

Nul orfévre ne pouvait travailler en chambre, à huis clos, ni en forge publique, avant d'avoir été examiné et reconnu capable par les maîtres du métier. Un apprenti ne devenait maître, à son tour, qu'après avoir fait un apprentissage chez un orfévre pendant huit années, soit comme apprenti, soit comme « valet servant et gagnant argent, » se fût-il racheté pour une partie de son temps d'apprentissage. L'orfévre ne pouvait prendre un second apprenti, que quand le premier avait fait la moitié de son service de huit années. Quand un orfévre étranger voulait s'établir à Paris, il ne pouvait y élever une forge avant un an et un jour, afin que les gardes du métier pussent « savoir de ses mœurs et de son œuvre. » Ensuite, en obtenant la permission d'ouvrir sa forge, il payait un marc d'argent, dont moitié appartenait au roi, moitié à la confrérie de Saint-Éloi. Les billonneurs, tabletiers, merciers, *qui ne sont orfévres*, dit expressément l'ordonnance, n'avaient pas le droit d'acheter des objets d'or et d'argent sans une permission spéciale.

Les prud'hommes du métier devaient élire cinq ou six prud'hommes, tous les ans, pour la *garde* de l'Orfévrerie : ces prud'hommes avaient autorité pour réprimander tout orfévre qui mettait en œuvre de mauvais or ou de mauvais argent ; mais, à la troisième récidive, ils étaient tenus de conduire le délinquant au tribunal du prévôt de Paris, qui prononçait le bannissement pour un, deux ou trois ans, selon la gravité du délit. Il était défendu aux Lombards (*Outremontains*) de travailler chez eux secrètement, dans leur logis, sous peine de voir leur ouvrage (*joyel*) confisqué au profit du roi, et d'être chassés de Paris pendant un an et un jour. Le cinquième des confiscations de cette nature

et des autres amendes était attribué à la *boîte* de la confrérie et employé à ses aumônes et bonnes œuvres.

Toutes les autres dispositions de l'ordonnance se trouvaient conformes à celles du *Livre des Métiers*. Cette ordonnance de Philippe de Valois, confirmée par le roi Jean, fut enregistrée au Châtelet, dans un volume écrit en papier, appelé alors le *grand livre blanc*, à cause de sa couverture en vélin ou en peau blanche.

Vingt-trois ans après, une nouvelle confirmation de ces statuts ou priviléges, accordée aux orfévres par Charles V, y ajoute quelques détails explicatifs on complémentaires; les considérants de cette ordonnance, faite, à Paris, en mars 1378, à la requête des orfévres jurés, méritent d'être recueillis comme document historique :

« Savoir faisons à tous présents et à venir que, comme, par la diligence des anciens de nos orfévres, on ait trouvé deffaux et malfaçons ès œuvres des orfévres de nostre bonne ville de Paris, en or ou en argent de moindre loi (*aloi*) et valeur que estre ne devroient par les ordonnances et usages anciens, dont aucuns en ont esté repris et punis... Nous, ensuivant les bonnes mœurs et justes considérations de nos devanciers roys de France, ayant très-effectueusement desir de pourvoir au bon gouvernement du bon peuple et, en espécial, de nostre bonne ville de Paris, qui, par multtiplications d'excellans artifices, doit resplendir sur toutes les autres citez, estre décorée et de notable renommée estre, les ayons fait visiter et essayer les matières dont lesdits orfévres usoient communément, tant d'or comme d'argent, et veoir aucunes anciennes ordonnances faites sur ledit mestier, matière et œuvre, et fait ouïr aucuns desdits orfévres... Avons sur ce ordonné et ordonnons... » etc.

Voici maintenant les seules différences qu'on remarque entre cette ordonnance et celle de 1355, qui toutes deux se ressemblent fort, si ce n'est que les articles sont groupés autrement dans la dernière en date.

« Tous orfévres qui ouvreront (travailleront) d'argent en vaisselle et autres joyaux, comme pots, plats, écuelles, hanaps, gobelets, calices, cuilliers, ceintures et autres choses quelconques, excepté celles dont il sera ordonné en l'article ensuivant, ouvreront d'argent qui soit aussi bien et se revienne, sans les soudures, comme l'argent appelé l'*argent le roi*, lequel est à onze deniers douze grains fins; et auront remède de trois grains au marc d'argent et surplus : et leur doit bien suffire cette loi ; car, entre la vaisselle que l'on a naguères prise chez plusieurs orfévres de Paris, l'on a trouvé grande quantité à onze deniers neuf grains fins et au-dessus. En tous petits images, feuilles, lions, gargouilles et autres choses de semblable façon, qu'il convient estre moulées et assises en autres qu'esdits ouvrages, planches, boutons et semblables choses, ferues en tas, lesdits orfévres ouvreront dudit argent à onze deniers douze grains, et auront remède de cinq grains fins au marc et non plus. »

Ces deux espèces d'ouvrages en argent se distinguaient sous les noms de *grosserie* et de *menuierie :* la première a trois grains de *remède*, l'autre à cinq ; mais l'ordonnance n'accorde pas de *remède* sur le titre de l'or. Les généraux-maîtres des monnaies du roi étaient autorisés à visiter les ouvrages des orfévres, sans avertir de ces visites les élus de la corporation, et à saisir toute pièce façonnée qui serait d'un titre inférieur à celui de la *loi :* la pièce saisie devait être brisée et confisquée, sans autre amende, les deux premières fois ; mais, à la troisième, l'orfévre en contravention subissait une amende *arbitraire*, « selon l'exigence du cas et la relation de ceux qui auront révélé le délit. »

On voit, dans ces deux ordonnances, qui ont fait la base de la constitution de l'Orfévrerie pendant plusieurs siècles, que les orfévres de Paris avaient indirectement rattaché à leurs priviléges l'industrie des *cristalliers* ou lapidaires et même celles des émailleurs. Cependant les cristalliers for-

maient toujours une communauté de métier séparée, et les émailleurs de Limoges ne commençaient pas encore à revenir se fixer dans la capitale. En 1317, il n'y en avait, dit-on (c'est une exagération évidente), qu'un seul, nommé Garnot, à qui Philippe le Long avait concédé un atelier (*operatorium*) sur le Pont-au-Change. Ce devait être un habile artiste, pour que le roi le jugeât digne de cette faveur, et pour que Garnot osât s'installer ainsi au milieu des orfévres et des changeurs.

Depuis le règne de saint Louis cependant, l'Orfévrerie parisienne avait beaucoup souffert : les ordonnances sur les monnaies, sans cesse renouvelées et modifiées, auxquelles le roi tenait si fort la main, étaient des empêchements continuels à l'industrie des orfévres, qui n'osaient pourtant pas ouvertement refuser de s'y soumettre ; ils étaient même souvent obligés, eux, leurs femmes, enfants et valets, de jurer d'observer fidèlement ces ordonnances.

On peut avoir un aperçu de l'état de leur corporation, à la fin du treizième siècle, dans les comptes de la *Taille*, imposée aux habitants de Paris, en 1292, par Philippe le Bel. Le nombre des orfévres, y compris quelques *orfévresses* et quelques apprentis, ainsi que les émailleurs et les *limousins*, qu'on suppose avoir travaillé en Orfévrerie émaillée, s'élève à cent vingt-deux personnes, qui eurent à payer, pour leur quote-part dans la *quête*, quarante livres deux sols ou neuf mille six cent vingt-quatre deniers. Comme le marc d'argent valait, à cette époque, cinq cent trente-trois deniers, le produit de l'imposition des orfévres représentait dix-huit marcs : ce qui fait neuf cent trente-sept francs quatre-vingts centimes de notre monnaie, et ce qui donne seulement huit francs huit centimes pour chaque orfévre ; mais, la valeur de l'argent ayant quintuplé aujourd'hui, la somme de huit francs huit centimes, en l'année 1292, serait égale à la somme de quarante francs quarante centimes Les orfévres réunis payèrent donc, à la *quête* de la Taille, environ quatre mille six cent quatre-

vingt-neuf francs, répartis entre cent vingt-deux personnes, suivant les ressources de chacun. Il est à supposer que cette répartition fut faite par les prud'hommes du métier, et non par les gens du roi. Quoi qu'il en soit, la médiocrité de cette taxe, inférieure à celle des bouchers, démontre évidemment que les orfévres n'étaient pas riches ; ou bien qu'ils avaient obtenu, grâce à la faveur du roi, remise d'une portion de la Taille, en vertu de leurs priviléges.

Il y avait, parmi ces orfévres, plusieurs étrangers, tels que Richardin, l'*émailleeur de Londres,* imposé à trois sous; Robert, l'*Anglois*, imposé à 12 sous. Un grand nombre étaient originaires des villes de France où l'Orfévrerie avait le plus de prospérité, telles qu'Arras, Montpellier, Tours, Blois, Limoges. La cote de l'impôt varie entre celle de Lorens des Chans, taxé à soixante-dix sous, et celle de Gile de Sessons, taxé à douze deniers seulement ; la taxe de vingt sous paraît être celle des orfévres du second ordre. Les plus imposés, qui devaient être les principaux de la corporation, sont, après Lorens des Chans : Jehan le Cochetier, qui paye cinquante-huit sous; Gefroi, qui en paye quarante-cinq ; Jehan d'Aire, qui en paye trente-six ; Richard et Pierre, tous deux émailleurs, qui payent vingt-huit sous chacun.

Il n'est pas indifférent de connaître les demeures des orfévres à cette époque : on voit qu'ils avaient entièrement abandonné aux savetiers la rue Saint-Éloi et les alentours du couvent de Saint-Martial, pour se porter de l'autre côté de la Seine et, de préférence, à la droite du Châtelet. Le Pont-au-Change était même envahi déjà par des bourreliers et des drapiers. Les orfévres se groupaient auprès de quelques églises, où ils avaient sans doute des chapelles relevant de leur confrérie, comme Sainte-Opportune et Saint-Josse. Ils avaient un centre dans le quartier Saint-Martin, notamment dans les rues Neuve-Saint-Merry, Bourg-l'Abbé, Quincampoix; mais ils s'étaient dès lors

emparés de la rue aux Deux-Portes, appelée aussi la *rue aux Moignes de Jenvau*, qui devint la rue des Orfévres, quand ils y eurent fondé leur chapelle et bâti la maison commune de l'Orfévrerie. Ils avaient alors, selon toute apparence, le siége de leur confrérie dans l'église Saint-Josse, située rue Aubry-le-Boucher, à l'angle occidental de la rue Quincampoix. C'était aussi le quartier des Lombards, banquiers et courtiers d'argent, la plupart Italiens ou Juifs. Le séjour des orfévres sur la paroisse de Saint-Josse nous explique ce vieux proverbe, rajeuni par Molière, *Vous êtes orfévre, monsieur Josse !* Il y eut peut-être même un orfévre nommé Josse, qui aurait donné son nom à la rue *Guillaume Joce*, aujourd'hui rue des Trois-Maures, à cause d'une enseigne de cabaret. La Taille de 1292 et celle de 1330 ne font pas mention d'un seul orfévre dans le quartier de l'Université.

Il faut attribuer la dispersion des orfévres à la chute du Grand-Pont, en 1281. Ce pont, sur lequel Louis VII avait établi les orfévres et les changeurs, fut entraîné par les grandes eaux avec toutes ses maisons. On le reconstruisit en pierre, on le couvrit encore de maisons, qu'orfévres et changeurs revinrent habiter ; mais, quinze ans après, il fut renversé par une nouvelle inondation. Cette fois, on le refit en bois, toujours surchargé de maisons, élevées sur pilotis ; et il dura plus de trois siècles, jusqu'à ce qu'il fut incendié en 1621 : dans cet intervalle, les orfévres ne se pressèrent pas d'y revenir. On croit que le travail de leurs forges n'avait pas peu contribué à l'ébranlement des deux premiers ponts de pierre, emportés successivement par les débordements de la Seine.

Paris était bien, pour ainsi dire, le chef d'ordre des villes d'Orfévrerie au quatorzième siècle, parce que le Châtelet et le prévôt des marchands avaient la haute juridiction de la marchandise, et gardaient sous leur double autorité les vieux statuts des métiers. Mais plusieurs villes de France, en adoptant ces statuts et en s'y conformant

religieusement, voyaient ces métiers prospérer dans leurs murs, sans avoir rien à envier à la capitale. C'est ainsi que Limoges, le Puy-en-Velay, Troyes, Rouen, Bourges, Amiens, Nancy et Metz étaient alors les principaux centres de fabrication pour l'Orfévrerie et la joaillerie. Il faudrait, après bien des recherches, retrouver les documents de cette histoire locale de l'art, dans une multitude d'histoires de provinces et de villes.

Deux ordonnances de Charles V nous donnent une idée de ce qu'était l'Orfévrerie laïque dans les grandes villes du royaume : chacune avait sa confrérie d'orfévres, qui prétendait souvent relever directement de la Cour des monnaies, et qui tenait tête à la police municipale.

Dans ses lettres du mois de mai 1367, adressées au sénéchal de Beaucaire, Charles V permet aux orfévres du Puy-en-Velay d'élire deux gardiens de leur métier, chargés de visiter les ouvrages fabriqués, et de tenir la main à ce qu'ils soient conformes aux règlements. Ces gardiens devaient être d'abord présentés au bailli ou *juge de la cour commune* de la ville. Ils brisaient les pièces d'orfévrerie qui n'avaient ni le titre, ni le poids ordonnés ; et à la troisième contravention, ils dénonçaient le coupable au bailli. Les ouvriers du Puy-en-Velay fabriquaient surtout des anneaux et d'autres ornements en or à sept deniers ou quatorze carats ; de la vaisselle et d'autres ouvrages en argent, au titre de l'*argent-le-roi*. Ils obtinrent plus tard de travailler l'argent au titre de huit deniers ou seize carats.

Les lettres de Charles V, adressées au bailli de Troyes en mai 1369, signalent une analogie plus intime entre les statuts des orfévres de cette ville et ceux des orfévres. Il est dit, dans ces lettres, que les orfévres sont « accoutumés, de toute ancienneté, à faire solennité, confrarie et oye, » le jour de la fête de saint Éloi, d'aller processionnellement ce jour-là à l'église de la Madeleine, un cierge allumé dans la main, d'y faire célébrer une messe solen-

nelle, outre la messe hebdomadaire qu'on y dit aux frais et à l'intention de la confrérie, et de *manger ensemble* pour compléter la fête. C'était à l'effet de subvenir à ces frais que chaque orfévre mettait chaque semaine deux deniers dans la *boîte* de la communauté ; que le produit du travail de nuit était aussi destiné à grossir le fonds social, et que les apprentis avaient à payer, à leur entrée chez un maître, dix à quinze sous, applicables aux dépenses communes de la joyeuse fête de saint Éloi.

L'Orfévrerie de Tours prouve également son existence par deux ordonnances royales du 20 mai 1413 et de janvier 1470; celle de Bordeaux, par une ordonnance du 23 juin 1451.

Dans les villes méridionales de la France, on *ouvrait* (travaillait) l'argent plutôt que l'or ; et les orfévres prenaient le nom de *dauraires*, d'*argentiers* et d'émailleurs. Limoges était toujours, comme au septième siècle, la grande école de l'émaillerie et l'atelier, par excellence, de l'Orfévrerie religieuse ; mais l'art des émaux, qui avait des rapports si étroits avec la peinture et l'imagerie, appartient presque exclusivement au Limousin, où les traditions contemporaines de saint Éloi se sont transmises de père en fils jusqu'à la fin du seizième siècle. C'est une industrie à part, dont l'histoire est, pour ainsi dire, circonscrite dans celle de Limoges. Paris n'avait que neuf émailleurs en 1292 ; il en avait quarante sous le roi Jean, et ce nombre ne s'est jamais accru depuis. L'Orfévrerie limousine n'*ouvrait* que des objets d'église, tombes, reliquaires, crosses, encensoirs, calices, statues, etc. Ces objets, exécutés au repoussé et en haut relief, étaient, on le comprend, en cuivre et en étain plutôt qu'en argent, en argent plutôt qu'en or, puisque l'émail couvrait d'ordinaire le métal et en déguisait la qualité ainsi que la couleur naturelle.

Les ouvriers de Limoges allaient travailler partout et jusqu'en Angleterre : témoin la tombe de Vautier de

Merton, évêque de Rochester, faite en 1276 par *maître* Jean, qu'on avait fait venir de Limoges pour l'exécution de cette tombe en métal émaillé. On connaît quelques grands ouvrages des plus célèbres émailleurs de Limoges, depuis une époque très-reculée, si l'on ne connaît pas les noms de ces émailleurs ; mais ces ouvrages étaient tous en cuivre ou en étain émaillé, car on ne cite guère que des calices ou des crosses et des pièces de petite grandeur en argent fin : telles que le ciboire d'argent émaillé que l'habile *argentier* Chatard donna en 1209 à l'abbaye de Saint-Martial.

Toulouse et Montpellier, qui avaient anciennement accueilli l'art limousin dans leurs murs, lui conservaient son caractère et ses habitudes ; les orfévres de ces deux villes étaient donc plutôt des émailleurs et des argentiers, quoiqu'ils eussent le droit de travailler l'or, quoique l'*or de Toulouse* fût célèbre dès le temps des guerres de César contre les Gaulois. La plupart de ces émailleurs avaient eux-mêmes une origine limousine. On a relevé, dans les archives municipales de Montpellier au treizième siècle, une dizaine de noms d'artistes, qui s'intitulaient limousins (*Limotganus* et *de Limotgia*).

Les *dauraires* ou *dauradors* et les argentiers de Montpellier (on a leur noms depuis la fin du douzième siècle) ne faisaient donc que bien peu d'ouvrages de véritable Orfévrerie, c'est-à-dire en or à quatorze carats au moins, comme l'exigeaient leurs statuts conservés dans le *petit Thalamus* (registre municipal) de la ville. Ils fabriquaient, en revanche, beaucoup d'objets de *grosserie* en argent fin, contenant un tiers d'alliage et sortant blanc du feu, connu sous la désignation d'*argent de Montpellier ;* ils ne pouvaient dorer aucun ouvrage avec des *pans* d'or, ni fabri quer des ouvrages en argent *brisé*, ou en cuivre argenté, ou en étain doré, ni monter des pierres fines en cuivre, ni monter des pierres fausses en or. Ils prêtaient serment entre les mains des consuls et formaient une confrérie

qui avait un autel dédié à saint Éloi dans l'église de l'hôpital Sainte-Marie.

Il est donc certain, d'après la comparaison des documents fournis par les registres consulaires de ces trois villes, que Limoges était renommée pour l'émaillerie en argent, en cuivre et en étain ; Montpellier et Toulouse, pour l'argenterie blanche et dorée. On sait pourtant qu'au moyen âge Montpellier faisait un grand commerce d'or : ce n'est donc pas faute de ce métal que ses argentiers et ses dauradiers ne travaillaient que l'argent. Les villes qui avaient à elles une industrie, devenue en quelque sorte proverbiale dans le monde entier, ne cherchaient jamais autrefois à faire aux autres une concurrence inutile et dangereuse, au détriment de l'art et de leur propre intérêt : le respect de la tradition, dans l'Orfévrerie comme dans tous les arts, était la moitié du talent des artistes.

Les villes du nord de la France, celles de la Belgique, avaient aussi une Orfévrerie traditionnelle, qui, moins ancienne que celle du Languedoc, ne cessait de s'étendre et de se perfectionner : c'était l'Orfévrerie civile de *grosse vaisselle* d'or et d'argent, fondue, moulée et finie au marteau ; c'était la joaillerie somptuaire pour les vêtements et la parure des nobles. Nous verrons bientôt cet art nouveau s'élever rapidement à son plus haut degré de splendeur, sous l'influence protectrice des ducs de Bourgogne. Les comtes de Flandre et de Hainaut l'avaient encouragé les premiers ; et il eut son bercean dans la riche cité de Gand, qui semblait avoir acquis en Belgique la prépondérance politique et commerciale de Venise en Italie.

Ce fut en 1338 que les orfévres de Gand reçurent leur règlement, sous l'administration du premier échevin, Jean Speliaert, ami et protégé du grand Jacques Van Artevelde. Ce règlement porte que les pièces d'orfévrerie seront en or à la touche de Paris, ou en argent à la touche d'Angleterre. Les gardes ou élus des orfévres de Gand, comme ceux de Paris, avaient une marque ou poinçon pour con-

trôler les ouvrages de la communauté. Les poinçons de ces élus étaient gravés, en regard de leurs noms, sur des tables de cuivre conservées à la maison de ville. Plusieurs de ces tables sont venues jusqu'à nous, mais elles ne remontent pas au delà de l'année 1454. Les registres de la corporation, rédigés en flamand, commencent à l'année 1400, alors que Goessin Van den Moere était doyen. Le bureau du métier se composait seulement d'un doyen et de deux priseurs (*wardeerrers*). A cette époque, la corporation comprenait cinquante et un maîtres, parmi lesquels on remarque des noms qui depuis ont illustré la noblesse gantoise. Le collier du doyen des orfévres, que possède M. de Kerkhoven de Woeselghen à Gand, montre assez combien était riche cette corporation; ce collier, en argent ciselé, se compose de seize chaînons représentant chacun deux figures, avec un *pendant* ou médaillon émaillé à l'image de saint Éloi. Les armoiries des orfévres de Gand étaient d'azur, chargé d'une coupe à couvercle et de deux couronnes d'or. Les plus beaux travaux d'orfévrerie de cour, exécutés par les ordres des ducs de Bourgogne, le furent à Gand dans le quatorzième siècle.

L'Orfévrerie, à cette époque, comptait des artistes distingués dans les principales villes de la Belgique, Bruges, Tournay, Liége, Arras, Bruxelles. Les orfévres de Bruxelles formaient déjà, vers 1266, un corps de métier important, à qui Jean III, comte de Hainaut, avait octroyé des priviléges, renouvelés en 1400 par la duchesse Jeanne, la charte de ces priviléges ayant péri dans un incendie. Les orfévres demeuraient dans le quartier appelé la *Cantersteen;* ils avaient le droit exclusif de fabriquer et de vendre tout espèce d'ouvrages d'or et d'argent. Néanmoins ils furent réunis jusqu'en 1424, par leurs statuts de corporation, aux forgerons et aux armuriers; ces derniers, il est vrai, fabriquaient seulement des armes défensives dorées ou argentées, avec des reliefs au repoussé et des gravures au burin.

Les orfévres de Bruxelles avaient emprunté leurs armoiries à ceux de Paris : trois coupes d'or en champ de gueules, avec une devise qui ne vaut pas celle des orfévres français : *Omnibus omnia.* Cette devise signifie sans doute que les orfévres belges se chargeaient de toutes sortes d'ouvrages à l'usage de tous. Chaque membre de la corporation exerçait une surveillance absolue sur ses confrères, et pouvait les dénoncer, même en cas de soupçon, au doyen de la communauté : l'orfévre convaincu d'avoir fabriqué de l'or faux ou de l'argent faux était conduit nu-tête à la place du marché, et là on lui clouait l'oreille à un pillier, où il restait ainsi attaché jusqu'à ce qu'il se fût délivré lui-même en déchirant son oreille. Ce pilori d'un nouveau genre ne paraît pas avoir vu beaucoup de patients condamnés à s'*essoriller* eux-mêmes, sans l'aide du bourreau. Les ouvrages des orfévres étaient contrôlés par les deux doyens sortant de charge, et par deux merciers élus dans le corps de la mercerie. Enfin, la maison des orfévres, dit le *Miroir*, située sur le Marché-aux-Herbes, fut acquise par la corporation vers 1400 ; cette maison tenait à la vieille tour Saint-Nicolas, qui subsista jusqu'à la fin du dix-septième siècle, et qui servait d'archives aux corporations de métiers.

Les orfévres de Bruges n'étaient pas encore nombreux au commencement du quatorzième siècle, puisque, lors de l'expédition militaire du comte de Flandre contre Douai en 1302, il ne fut payé que quatre florins au chef de leurs soudoyers, tandis que le chef des charpentiers reçut deux cent soixante-deux florins, et celui des forgerons, quatre-vingt-treize. Mais en 1356 les orfévres (*Zelversmede*) avaient pris un rang plus honorable parmi les cinquante-cinq corps de métiers de la ville, et sur leur sceau, qui existe encore, on voit saint Éloi tenant d'une main sa crosse, et de l'autre son marteau d'orfévre, dans une niche accompagnée de deux coupes de chaque côté, avec une légende en flamand. Saint Éloi était le patron des or-

févres de tous les pays; cependant ceux de Liége, qui se trouvaient affiliés aux peintres, avaient adopté le patronage de saint Luc.

Si les orfévres de Tournay n'étaient pas nombreux, ils devaient être fort habiles, à en juger par un reliquaire du douzième siècle, en vermeil ciselé, orné de statuettes admirables, que la cathédrale de cette ville n'a pas envoyé à la fonte, et qui fait encore l'admiration des connaisseurs.

Les orfévres d'Anvers ne nous sont connus que par leurs méreaux ou jetons de présence en cuivre, méreaux qui devaient exister pour chaque ville belge, mais qui n'ont pas encore été retrouvés ou signalés tous · le méreau d'Anvers porte un écusson chargé de trois coupes couvertes, avec la date de 1568, et au revers une main avec une légende flamande. Il est possible que la corporation de l'Orfévrerie ne fût pas encore établie à Anvers au seizième siècle ; car, avant la dynastie des ducs de Bourgogne, les orfévres n'avaient point pénétré dans toutes les grandes villes de la Belgique : ainsi Namur ne comprenait, dans sa confrérie de Saint-Éloi, que des maréchaux, serruriers, armuriers, taillandiers, etc., sous le nom générique de *févres*.

Les ducs de Bourgogne, qui, depuis Philippe le Hardi jusqu'à Charles le Téméraire, rendirent aux arts une espèce de culte, et en firent l'expression éclatante de leur pouvoir, avaient puisé ce sentiment, cette passion des arts, dans le sang royal français : l'Orfévrerie, par exemple, était comme un des fleurons de la couronne de France.

Sous le règne de nos rois monnayeurs, de Philippe III à Jean II, qui ne songèrent qu'à réparer le triste état de leurs finances, les orfévres n'eurent pas grande occasion de travailler pour la cour ; ils ne faisaient guère que des anneaux, des chaînes, des agrafes, des ceintures en or, dont les ordonnances réglaient le poids et la façon. Mais, dès que Charles V fut monté sur le trône, au sortir des

guerres civiles qui avaient désolé sa régence, pendant la captivité du roi Jean en Angleterre, il se rappela que les orfévres étaient nécessaires à la grandeur des rois, et, à mesure que le royaume redevenait prospère et tranquille, ce sage monarque augmentait le trésor d'orfévrerie amassé par ses ancêtres.

En même temps, son frère Philippe, duc de Bourgogne, suivait les mêmes errements, et mettait sa gloire à égaler en magnificence le roi de France et ses deux frères, le grand protecteur des arts, Jean, duc de Berry, et cet autre ami des arts, Louis, duc d'Anjou, depuis roi de Naples et comte de Provence. Les quatre fils du roi Jean furent, pour ainsi dire, la providence des orfévres de leur temps.

Dans l'inventaire des joyaux du duc d'Anjou, inventaire dicté, annoté et signé par ce prince lui-même, on trouve des masses d'or et d'argent que l'Orfévrerie n'avait jamais eu à mettre en œuvre: Henry, orfévre du duc, reçoit trois cent quarante-huit marcs d'or, *au marc de Troyes*, pour exécuter une *grande nef*, sorte de coffret en forme de navire qu'on plaçait sur la table des princes, et qui renfermait leurs gobelet, couteau, cuiller et fourchette. Louis d'Anjou avait dans son hôtel mille trois cent huit marcs de vaisselle d'or et huit mille trente-six marcs de vaisselle d'argent. L'inventaire des joyaux du roi Charles V, dressé en 1379, n'offre peut-être pas une aussi grande quantité de métal, mais il se recommande encore plus par des œuvres d'art que la description incomplète et souvent obscure du procès-verbal nous fait regretter davantage. Combien peu de ces merveilleux ouvrages de luxe ont survécu à tant de siècles et à tant de révolutions qui se sont faites depuis dans le goût comme dans la politique!

Voici d'abord les aiguières, qui étaient de véritables joyaux ciselés, émaillés et incrustés : 1° aiguière en forme de coq, dont le corps est incrusté de perles, ainsi que la queue, et dont le cou, les ailes et la tête sont en

argent émaillé de jaune, de vert et d'azur ; ce coq porte sur son dos un renard qui le saisit par la tête, et il pose sur un socle d'azur entre des enfants qui jouent ; 2° aiguière en forme d'homme couvert d'un manteau émaillé, placé sur un *entablement* d'azur qui représente une chasse au cerf ; l'homme porte sous le bras gauche son chaperon, dont la cornette sert de goulot pour verser l'eau ; 3° aiguière composée d'un griffon sur une *terrasse* que soutiennent quatre lionceaux couchés ; entre les ailes du griffon est une reine en manteau royal, tenant un oiseau fabuleux dont le bec fait jaillir l'eau, et derrière le dos de la reine est attaché le gobelet, etc.

Voilà maintenant les hanaps et tasses à boire, qui affectaient les formes les plus variées : « 1° six hanaps émail- « lés, semblables à des roses ; 2° quatre tasses d'or à an- « ses (oreilles) : à chaque anse estune dame portant deux « écussons ; 3° hanap de cristal à couvercle, garni d'ar- « gent, que porte sur son dos un porteur d'affrentreure « (rogatons, reliques) ; 4° un hanap couvert, sans pié; au « fond dudit hanap est un émail d'azur, et audit émail a « un homme à cheval qui isse (sort) d'un chastel, et tient « en sa main destre une espée nue pour férir sur un « homme sauvage qui emporte une dame ; et au couver- « cle par dedens, a un esmail azuré, auquel est une dame « qui tient en sa main une chayenne (chaîne) dont un « lion est liez, » etc.

Ensuite, les salières, qui étaient des groupes considérables d'orfévrerie : « 1° un homme séant sur un enta- « blement doré et ciselé, lequel homme a un chapeau de « feutre sur la teste et tient en sa destre main une salière « de cristal garnie d'argent, et en la senestre (main gau- « che) un serizier garni de feuilles et de serizes à oizel- « lez (oiseaux) volans sur les branches ; 2° une salière de « un serpent volant à esles esmaillées, et darrière, sur son « dos, à un petit arbre à feuilles vers ; et dessus a un chan- « delier que deux singes, peints de leur couleur, sous-

« tiennent; et dessus le chandelier a une salière esmail-« liée, et sur le couvercle a un frettel (anneau) aux armes « d'Estampes; 3° une salière d'or en manie (manière) de « nef garnie de pierreries, et aux deux bouts a deux dau-« phins, et dedens deux singes qui tiennent deux avirons; « 4° une salière d'or, que tient un enffant sur un cerf « couronné de pierreries, » etc.

Puis, la *nef* à mettre le couvert du roi et son *essai* (corne de rhinocéros ou de narval, qu'on disait provenir de la licorne, et à laquelle on attribuait la vertu de neutraliser le poison dans les mets) : « Une grande nef d'ar-« gent dorée, séant sur six lions, et à chaque bout a un « chastel où il y a un ange, et est le corps de la nef « tout semé d'esmaux, armoyé (portant armoiries) de « France. »

Enfin, la fontaine, qu'on posait au milieu de la table, en guise d'ornement ou de surtout; c'est toute une histoire en or et en argent : « Une des grandes fontaines, « que douze petis hommes portent sur leurs espaules; et « dessus le pié sont six hommes d'armes qui assaillent « le chastel, et il y a six ars bouterez (arcs-boutants) en « manie (manière) de pilliers qui boutent (font) le siége « du hanap. Au milieu a un chastel en manière d'une « grosse tour à plusieurs tourelles, et siet ledit chastel « sur une haute mote (colline) vert; et sur trois portes a « trois trompettes, et au bas, par dehors ladite mote, a « baties (bâtisses) crenelées, et aux crenaux du chastel, « par en haut, a dames qui tiennent bastons et escuz, et « deffendent le chastel; et au bout du chastel a le siége « d'un hanap crenelé. » Certes, une pareille fontaine ne ressemble guère à ce que nous nommons un *cabaret* de liqueurs, qui accuse la trivialité de sa forme par la trivialité de son nom.

Les inventaires du duc d'Anjou et du roi Charles V nous fournissent ainsi les renseignements les plus précieux sur le luxe inouï de l'Orfévrerie de table, que l'on étalait sur

les dressoirs pendant les festins lorsqu'elle ne figurait pas vis-à-vis des convives.

L'Orfévrerie religieuse, qui n'avait peut-être plus alors la solennité et la sévère simplicité du douzième siècle, était, en revanche, infiniment plus riche de matière et se distinguait par d'ingénieuses créations exécutées avec un art infini, avec une délicatesse admirable. Ce sont des vases sacrés en or pur, rehaussé d'émaux et de pierres fines; des croix d'autel et de procession chargées d'incrustations et de niellages ; des crosses en vermeil avec figures en ronde-bosse; des burettes à couvercle *en façon de mitre;* des missels reliés en argent travaillé au repoussé; des missels à fermoirs d'or; les calices, les encensoirs, les reliquaires même, sont en or massif. « Un encensier d'or, « à quatre pignons et à quatre tournelles; un grand en- « censier d'or pour la chapelle du roy, ouvré à huit cha- « pitaulx en façon de maçonnière, et est le pinacle dudit « encensier ouvré à huit osteaulx (frontons), et est le pié « ouvré à jour. »

Les reliquaires et les châsses ont changé de caractère et représentent, non plus des églises, des tombeaux, des monuments en métal orné de cabochons et d'émaux, mais des images de saints, debout, à genoux, assises, qui permettaient aux orfévres de faire valoir leur talent d'imagier et de statuaire. On jugera mieux de ces images dans le texte descriptif des inventaires : « 1° Ung image d'or de « saint Jehan l'évangeliste, tenant ung reliquaire où est « une grosse perle; 2° douze images des douze Apostres « d'argent doré, tenans reliquaires en une main, et en « l'autre espées, glaives, bastons et cailloux, assis chacun « sur un entablement doré, émaillé des armes de France; « 3° une image d'or de la Trinité, tenant une croix brou- « sonnée (niellée), où le crucifix (le Christ) est dessus as- « sis en une chayere (chaire) que soustiennent six aigles, « et est garny de vingt-huit perles, de seize saphirs et de « cent cinquante-six balaiz, pesant huit marc cinq onces;

« 4° ung image de Notre-Dame, dont le corps d'icelle et « de son enffant sont d'or, a une couronne garnye de pier- « reries, a ung fermail en sa poitrine et le diadesme de « son enffant garny de perles, et tient en sa main ung « fruitelet (branche d'arbre à fruits) par manière de scep- « tre, où il y a un gros saphyr, et poise quarante marcs « tant d'or comme d'argent, c'est assavoir l'image, treize « marcs d'or, et l'entablement poise environ vingt-sept « marcs d'argent. »

Combien peu de ces œuvres prodigieuses de l'Orfévrerie du quatorzième siècle ont survécu à tant de causes de destruction qui ont concouru à les faire disparaître successivement! Ces inventaires descriptifs, qui nous laissent de si vifs regrets, sont aujourd'hui les seuls témoins des merveilleux travaux d'un art que nous ne connaissons plus. Il y a cependant, au Musée du Louvre, deux ou trois statuettes et reliquaires d'or du même temps et du même style, entre autres une statue de la Vierge tenant l'enfant Jésus, en or, avec un piédestal d'émail azur représentant des scènes de l'Évangile, finement gravées sur or, et un reliquaire, de trente centimètres de hauteur, en forme de portique ogival, décoré de figurines dans des niches, et tout brodé de pierres précieuses. Il y a aussi, à la Bibliothèque impériale, quelques manuscrits à couvertures en or, relevé au marteau, gravé au niello, rehaussé de *voirrines* et de pierreries, entre autres l'Évangéliaire de la Sainte-Chapelle de Paris, dont la couverture, pesant huit marcs d'or, représente d'un côté la Crucifixion en relief, et de l'autre un sujet niellé. Il y a quelques bijoux trèsélégamment montés, entre autres le beau camée antique (représentant Jupiter) serti en or, avec deux dauphins et des fleurs de lis ciselés en relief sur la bordure. Ce joyau, comme l'indique l'inscription qui se détache sur émail, fut donné par Charles V en 1367 ; mais l'inscription ne dit pas quel est l'artiste habile à qui l'on doit une monture de si bon goût.

On connaît plusieurs centaines de noms d'orfévres qui ont été gardes de l'Orfévrerie à Paris pendant le quatorzième siècle, mais parmi ces noms il est impossible de démêler ceux qui se recommandent le plus par des œuvres importantes; car l'élection des gardes n'avait pas lieu en raison du mérite artistique de l'homme, mais eu égard à son caractère honorable et à son influence dans la corporation ou dans l'état politique. Cependant on ne trouve pas dans les listes chronologiques des Gardes le nom d'Étienne Marcel, qui, selon une tradition constante, aurait été orfévre avant de devenir prévôt des marchands en 1355.

On sait quel rôle a joué dans l'histoire de Paris ce fameux prévôt des marchands, qui s'était fait une puissance formidable de chef de parti sous la régence du dauphin Charles de France. Les chroniqueurs ne désignent nulle part Étienne Marcel comme orfévre de Paris, et nous ne sommes pas étonnés qu'il ait été renié par sa corporation, lorsque les états généraux de 1356, dans lesquels commença son triomphe populaire, eurent à peu près suspendu le commerce de l'or et de l'argent travaillé, en défendant la fabrication de la vaisselle et des joyaux d'Orfévrerie, ainsi que l'usage de l'or, de l'argent et des pierres précieuses sur les habits. Quoi qu'il en soit, Étienne Marcel, qui remuait à son gré le peuple de Paris, et qui soutenait ouvertement la faction de Charles le Mauvais, roi de Navarre, contre le Dauphin et ses frères, comptait au nombre de ses partisans les plus forcenés un changeur, nommé Perrin Macé, lequel assassina, dans la rue Neuve-Saint-Merry, Jean Baillet, trésorier général des finances (14 janvier 1358). L'assassin, arraché de l'église Saint-Jacques-la-Boucherie, où il s'était réfugié en invoquant le droit d'asile, fut pendu le lendemain, après avoir eu le poing coupé, sur le lieu même où le crime avait été commis. Mais Étienne Marcel vengea la mort de Perrin Macé; non-seulement il assista aux funérailles solennelles que l'évêque de Paris fit faire au supplicié dans l'église Saint-Merry,

mais, à peu de jours de là, il convoqua les gens de métier dans la Cité, sur la place Saint-Éloi, vis-à-vis du Palais, et, à la tête de cette milice d'artisans et de marchands, tous offensés par le châtiment du changeur Macé, il pénétra dans le Palais jusque dans la chambre du Dauphin, sous les yeux de qui l'on massacra ses deux plus fidèles serviteurs, Jehan de Conflans, maréchal de Champagne, et Robert de Clermont, maréchal de France. Ce dernier avait assumé sur lui l'outrage fait au droit d'asile par la capture de Perrin Macé dans une église. D'autres amis et officiers du Dauphin furent immolés dans ces sanglantes représailles. Néanmoins le Dauphin se réconcilia en apparence avec le prévôt des marchands, qui lui avait sauvé la vie en lui mettant sur la tête son propre chaperon bleu et rouge, couleurs du roi de Navarre. Celui-ci avait formé, de concert avec Étienne Marcel, un complot pour s'emparer de Paris et pour s'y faire proclamer roi de France. Marcel avait gagné les sympathies du peuple en se montrant l'implacable ennemi des Anglais. La nuit du 1er août 1358, au moment où il allait livrer la porte Saint-Antoine aux soldats du roi de Navarre, un quartenier, nommé Jean Maillard, et plusieurs bourgeois qui étaient d'intelligence avec le Dauphin, crièrent à la trahison, et, dans le tumulte, Étienne Marcel eut la tête fendue d'un coup de hache. Sa fin tragique entraîna la perte de la faction des *Chaperons*, qu'il avait formée avec le concours des gens de métiers et peut-être de sa corporation. Quelques-autres périrent après lui, tués dans la rue ou attachés au gibet. Une de ces victimes de la faction opposée fut son neveu Gilles Marcel. Deux siècles plus tard, un nouveau prévôt des marchands, de la même famille, portant le même nom et appartenant aussi au corps des orfèvres, releva l'honneur du nom de Marcel.

Il est remarquable que pendant ces années de discordes civiles, lorsque la capitale était livrée aux séditions des *Chaperons mi-partis*, les provinces du nord en proie aux atro-

cités de la Jacquerie, et les provinces du midi aux courses des Anglais, la communauté des orfévres de Paris n'a pas cessé d'élire les gardes de leur métier, si ce n'est que, pour les trois années 1358, 1359 et 1360, nous ne voyons que cinq gardes élus : ce qui nous donne à penser que le sixième en charge était un des complices du prévôt des marchands Marcel, et qu'il n'a pas été remplacé pendant ces trois années. Tant que Charles de France ne fut que régent, la misère publique empêcha sans doute l'Orfévrerie parisienne de prospérer et de se distinguer, du moins par de beaux ouvrages; mais, lorsque Charles V, dès les premières années de son règne, eut apaisé les esprits et réparé les désastres qui avaient accablé le royaume, que menaçaient à la fois l'invasion étrangère et les factions intérieures, le retour du luxe ne tarda pas à ramener dans l'Orfévrerie le travail et l'émulation. Dès qu'il y eut un roi, il y eut une cour, et ce roi et cette cour durent emprunter une partie de leur éclat aux arts qui travaillent l'or et l'argent. Voilà comment l'organisation définitive du corps de l'Orfévrerie s'établit solidement vers ce temps-là, en s'entourant d'ordonnances protectrices et en se fortifiant du concours fraternel de tous ses membres.

Charles V fut, pour ainsi dire, le père des orfévres; sous son règne, les orfévres de Paris, qui avaient obtenu le privilége d'une chapelle particulière, virent fixer d'une manière authentique leur rang et leurs prérogatives dans les cérémonies royales, municipales et ecclésiastiques.

Depuis des siècles, la communauté était dans l'usage de faire chanter des messes, aux frais de la confrérie, dans plusieurs paroisses de Paris, spécialement à Notre-Dame, à Saint-Martial et à Saint-Paul. Ce fut le roi Jean ou Charles V (on ne sait lequel des deux) qui permit aux orfévres d'avoir une chapelle. Les orfévres pensèrent en même temps à joindre à cette chapelle un hôpital pour leurs pauvres et une maison commune pour les affaires de leur corps. Ils attendirent jusqu'en 1399, avant de trouver un

terrain convenable à cette triple destination. Un des leurs, Roger de Lapoterne, occupait rue des Deux-Portes un grand logis appelé l'*Hôtel des Trois-Degrés*, à cause de trois marches extérieures qu'on montait pour y entrer. Il y avait eu, en 1202, sur le même emplacement, une petite chapelle dite de la *Croix de la Reine*, mais il n'en restait plus trace. Les gardes de la communauté achetèrent cette maison moyennant quatre cents écus d'or, et la firent démolir pour y construire de nouveaux bâtiments en bois et en maçonnerie, capables de contenir un hôpital, une salle commune et une chapelle : la chapelle était au fond; sur le devant, une grande salle pour les malades, au rez-de-chaussée ; au-dessus, une autre salle de même dimension pour les assemblées ; et des logements aux étages supérieurs pour le chapelain, le clerc et les autres *domestiques* (attachés à la maison) de la communauté des orfévres. Le 15 novembre 1403, la chapelle fut dédiée solennellement à saint Éloi, et l'on y célébra la messe, en vertu de lettres accordées par l'évêque de Paris.

Le chapitre et le curé de Saint-Germain-l'Auxerrois essayèrent, à plusieurs reprises, de protester contre cette concession et de faire desservir la chapelle des orfévres par le clergé de la paroisse; mais les évêques de Paris s'opposèrent aux prétentions paroissiales du chapitre et du curé, et maintinrent aux orfévres le droit d'avoir un chapelain spécial, choisi et payé par eux. La fondation de l'hôpital avait sauvegardé celle de l'oratoire ou chapelle. L'évêque Pierre d'Orgemont, dans son mandement écrit en latin et daté du 12 novembre 1403, s'exprime ainsi : « Nous avons consenti que, dans la maison ou hôpital, nouvellement fondé et construit par nos très-chers gardes de l'Orfévrerie de Paris, et situé en la rue nommée en français *Aux Deux-Portes*, les orfévres de cette ville de Paris, affaiblis par la vieillesse et accablés sous le poids de la pauvreté et de la misère, soient reçus et recueillis et entretenus avec les aumônes, rentes et autres revenus apparte-

nant à la communauté du métier. » En conséquence, il promettait quarante jours d'indulgence à ceux qui visiteraient cet hôpital et lui feraient des dons au profit des pauvres orfévres. Le cardinal de Chalant, qui était légat du pape à Paris, confirma, le 13 avril 1406, la fondation de l'hôpital et de la chapelle, ainsi que les indulgences promises aux bienfaiteurs des pauvres; et, dans une bulle donnée à Bologne, en septembre 1410, le pape lui-même, Jean XXII, augmenta encore ces indulgences en faveur du corps des orfévres. Cette bulle, que le pape accorde à ses « chers fils les grands-maîtres et recteurs de la maison hospitalière des orfévres de Paris, » rappelle les autres aumônes faites annuellement par cette communauté aux malades de l'Hôtel-Dieu et aux prisonniers de la Conciergerie.

Ce fut donc à partir de cette époque que les orfévres eurent à Paris une maison commune appelée *hôtel du métier*, un hôpital et une chapelle désignés ordinairement sous le titre d'*hôpital et chapelle de Saint-Éloi aux orfévres de Paris*. Les gardes de l'Orfévrerie s'intitulaient, dans la gestion des affaires de la communauté : *gouverneurs de l'hôpital de Saint-Éloi*. Cet hôpital était d'abord peu important, puisqu'il ne contenait que trois ou quatre lits ; les secours en argent et en nature se distribuaient alors plutôt à domicile, surtout quand on eut compris les orphelines et veuves des maîtres orfévres parmi les pauvres que soutenait la corporation. Mais l'hôpital ayant reçu un plus grand nombre de malades et d'infirmes, par suite des pestes et des famines qui désolèrent la moitié du quinzième siècle, il fallut augmenter le nombre des lits, qui avaient été portés à vingt-cinq ; et, dès l'année 1457, on acheta une maison adjacente située au coin de la rue des Deux-Portes et de la rue Jean Lointier. Dans le siècle suivant, on ajouta encore plusieurs maisons voisines à cette *maison des pauvres*, nom qu'elle porte dans les anciens comptes et qu'elle a conservé jusqu'à la révolution

de 89, qui la supprima avec la jurande de l'Orfévrerie.

Le corps des orfévres de Paris était le plus généreux, le plus aumônier de tous les métiers, quoiqu'il ne fût ni le plus riche ni le plus privilégié. Outre les secours qu'il ne refusait jamais à ses membres souffrants, il célébrait, par des aumônes et des visites aux prisonniers, les principales fêtes de l'Église; il offrait un repas annuel, le jour de Pâques, à tous les pauvres de l'Hôtel-Dieu; il donnait sans cesse de l'argent, des aliments et du linge aux religieux des ordres mendiants, qui, par possession d'usage, osèrent réclamer comme un droit acquis ces dons volontaires auxquels on avait affecté un caractère régulier.

Ces œuvres pies étaient dirigées et surexcitées constamment par diverses confréries qui existaient de toute ancienneté dans le corps des orfévres. La première, qui remontait sans doute au règne de Dagobert et peut-être au delà, avait été formée sous l'invocation de saint Denis et de ses compagnons Rustique et Éleuthère; elle avait probablement sa chapelle à Saint-Denis de la Châtre, église bâtie vis-à-vis de la place de Grève, sur l'emplacement de la prison où les trois apôtres des Gaules avaient été renfermés; elle allait souvent à Montmartre en manière de pèlerinage, pour y entendre la messe dans la chapelle de ces saints martyrs, à la fête desquels la confrérie faisait célébrer une messe en musique. Cette confrérie, qui n'avait qu'un seul administrateur en 1202, prit une telle extension, que huit administrateurs suffirent à peine, au quinzième siècle, pour régler ses affaires. Elle fonda des anniversaires, des messes, des obits; elle dota et enrichit les églises et les couvents; elle répandit à pleines mains les indulgences.

Une autre confrérie des orfévres, celle de Notre-Dame de Blancmesnil, s'établit au commencement du quatorzième siècle, on ne sait à quelle occasion. La chapelle de la Vierge, sise au hameau de Blancmesnil, près du Bourget, à deux lieues de Paris, devint le siége de la confrérie

et lui dut une célébrité qui n'a fait que s'accroître jusqu'au siècle dernier. Cette chapelle, rebâtie en 1352 avec les deniers de la confrérie, était le but de fréquents pèlerinages, qui l'enrichirent considérablement. On y venait de cent lieues à la ronde. La confrérie, qu'une bulle du pape Innocent VI, en 1355, avait largement favorisée de pardons et d'indulgences, fut autorisée, par lettres patentes de Charles VI, au mois de mars 1407, sous le titre de *Confrérie de l'Annonciation de la Vierge*. Plusieurs papes et plusieurs évêques se plurent à augmenter les priviléges de cette association de changeurs et d'orfévres, connue sous le nom de *Notre-Dame de Blancmesnil*. Les confrères faisaient dire souvent des messes solennelles à Blancmesnil, et le peuple de Paris était toujours fort empressé de s'y rendre. Il était averti de ces cérémonies par un clocheteur de la confrérie, qui se promenait par les rues en sonnant une clochette d'argent destinée à cet usage.

Cette cloche fut emportée par les Anglais ou les Bourguignons, et, en 1448, on eut une nouvelle cloche, non plus en argent, mais en fonte, du poids de cent dix livres : il est probable qu'elle fut posée à demeure dans les bâtiments de la chapelle de Saint-Éloi, sinon dans quelque campanile de Notre-Dame de Paris. Cette cloche, bénite sous le nom de *Marie*, que lui donna un des confrères, Denis le Maignan, orfévre, ne sonnait que pour annoncer les processions et les messes de la confrérie. Un autre orfévre, Jean le Maignan, donna en même temps à la chapelle de Blancmesnil une image de saint Jean, qu'il avait sans doute fabriquée lui-même, et qui était de cuivre doré, en mémoire du roi Jean, un des premiers bienfaiteurs de la confrérie. La cloche de Notre-Dame de Blancmesnil fut encore enlevée sous Henri II, on ne sait comment ; on la remplaça encore en 1574, et, cette troisième cloche ayant été cassée à la fin du seizième siècle, cette fois on en fit deux qui durèrent autant que la confrérie.

Une nouvelle confrérie des orfévres, distincte des

deux précédentes, s'établit vers 1547, en l'honneur de sainte Anne et de saint Marcel, avec le consentement de Guillaume Chartier, évêque de Paris. Cette confrérie avait son siége à Notre-Dame, où étaient les reliques du saint et de la sainte. Le but de sa fondation fut certainement de faire une garde d'honneur à la châsse de saint Marcel, que le peuple parisien entourait d'une dévotion particulière. Cette châsse avait été faite, dit-on, par saint Éloi ou d'après ses ordres ; elle était en vieille orfévrerie du septième ou du neuvième siècle, élevée et comme suspendue en l'air derrière le maître-autel, qu'elle semblait dominer, sur une plate-forme de cuivre soutenue par quatre colonnes hautes de quinze pieds.

La tradition voulait que cette châsse eût été apportée en dépôt, de l'église de Saint-Marcel dans la cathédrale, sous le règne de Philippe-Auguste, lorsque l'on craignait l'invasion du faubourg Saint-Marcel et le saccagement de l'église par les gens de guerre anglais ; le chapitre de Notre-Dame s'était toujours refusé à la restitution des reliques que l'église de Saint-Marcel lui avait remises en garde. Quoi qu'il en soit, la châsse ne sortait de la cathédrale qu'à la fête de l'Ascension et dans les processions générales qui avaient lieu extraordinairement à l'occasion d'une calamité publique, telle que famine, peste, inondation, sécheresse, etc. Elle accompagnait ou précédait, en ces circonstances, la châsse de sainte Geneviève, patronne de Paris ; elle était portée, depuis Notre-Dame jusqu'à l'abbaye de Sainte-Geneviève, sur les épaules de douze délégués de la confrérie qu'on appelait *Messieurs de Saint-Michel;* et, depuis l'abbaye de Sainte-Geneviève jusqu'à Notre-Dame, les orfévres avaient l'honneur de porter la châsse de la sainte, tandis que celle du saint était confiée aux mains des bourgeois de la confrérie de Sainte-Geneviève, marchant nu-pieds et en chemises. Les confrères seuls avaient le droit de déplacer et de toucher cette châsse, sans doute à cause de l'importance qu'on y

attachait comme œuvre d'art. C'était un curieux morceau de vermeil doré, en forme d'église (selon un procès-verbal dressé en 1699), « avec deux bas-côtés couverts de fleurs de lis, ciselées d'applique dans des compartiments à losange dont les enfoncements sont de lames d'or, enrichis tout autour de plusieurs figures d'or représentant la vie du saint, et de vitrages d'or émaillé, » le tout orné d'un grand nombre de pierres précieuses. Les orfèvres, qui portaient cette châsse dans les processions, étaient vêtus de robes de velours noir et marchaient pieds nus et nu-tête, couronnés de fleurs (*ayant chapeaux de plusieurs et diverses sortes de fleurs*, disent les anciennes relations), un bouquet à la main.

Ces processions se renouvelèrent souvent avec beaucoup de pompe, jusqu'aux approches de la Révolution, surtout pour obtenir de la pluie et intéresser le ciel à la conservation des biens de la terre; les orfèvres ne cédèrent jamais à personne le *port* de la châsse de saint Marcel.

Une quatrième confrérie des orfèvres, qui ne se réunit à celle de Saint-Marcel qu'en 1595, se forma vers 1448 à Notre-Dame, et s'intitula *Confrérie du Mai*, parce que son objet principal était la plantation d'un arbre vert, le premier jour du mois de mai, à minuit, sur la place du Parvis, devant le grand portail. Ce fut en 1449 que cette confrérie, dont le chef, élu chaque année, se nommait le *Prince du Mai*, apporta son premier mai décoré de rubans, de devises et d'emblèmes en l'honneur de la Vierge, et le planta solennellement aux sons des instruments et des cloches. Plus tard, on ajouta d'autres offrandes à l'oblation du mai, qui restait debout, chargé de tous ses ornements, jusqu'à ce qu'il fût remplacé l'année suivante par un nouvel arbre vert, qu'on appelait le *mai des orfèvres*. Les confrères ne manquaient pas de célébrer la cérémonie par un joyeux souper.

La confrérie du Mai ou de Notre-Dame, qui devait absorber toutes les autres nées dans le sein de la corpo-

ration des orfèvres de Paris, eut pour historien un or
fèvre, Isaac Trouvé, qui publia et vendit lui-même en 168
le *Recueil de pièces touchant l'origine du tableau votif qu
les orfèvres ou joailliers de Paris présentent tous les ans
le 1er mai, à la Sainte Vierge, dont la Confrairie des or
fèvres, la Châsse de saint Marcel et l'Éloge de l'Orfèvreri*
etc., volume que devait rendre rare et précieux l'empres
sement des confrères à l'acheter et à le lire.

Ces différentes confréries ne comprenaient pas tous le
membres du corps de l'Orfévrerie de Paris; elles n'avaien
donc point à paraître dans les cérémonies publiques où l
corps occupait officiellement une place marquée, quelque
fois la première, parmi les six corps de marchands d
Paris.

C'étaient les orfèvres qui portaient, avec les échevins
le *dais d'orfèvrerie* (comme on disait dans le vieux lan
gage), aux entrées solennelles des rois, reines et légat
dans Paris; c'étaient les orfèvres qui exécutaient les pré
sents d'orfèvrerie que la Ville offrait alors à ses auguste
hôtes; c'étaient les orfèvres qui d'ordinaire complimen
taient les rois de France à leur avénement. Les gardes d
la communauté des orfèvres, à l'occasion de ces grande
cérémonies, furent toujours mandés par le Conseil d
Ville, présidé par le prévôt des marchands et le prévôt d
Paris, qui leur assignait leur costume, leur rang et leu
redevance; ils ne déclinèrent jamais le coûteux honneu
de faire figurer leur corporation au nombre des corps d
marchands, appelés à contribuer, chacun pour sa part, à l
dépense et à la splendeur de la fête. Le rang des orfèvres
au milieu du cortége, était subordonné à des convention
particulières que nous ne pouvons apprécier aujourd'hui
tantôt ils précédèrent les pelletiers et les merciers, tantô
les changeurs et les bonnetiers; ils avaient, dit-on, dan
l'origine des six corps, marché en tête de tous les métier
par droit d'ancienneté.

Leur costume traditionnel consistait en une robe longu

de velours à collet et à manches pendantes, dont la couleur variait suivant la décision du Conseil de Ville; cette couleur était habituellement rouge ou cramoisie, et ce fut la couleur qui prévalut à la fin du seizième siècle, et que l'Orfévrerie considéra comme la sienne propre, d'autant mieux que le *chef* de sa bannière était de gueules. Cependant, les gardes de la communauté des orfévres parurent, à l'entrée d'Anne de Bretagne, en 1504, vêtus de damas bleu. Quant au costume adopté par les gardes en charge dans les principales fonctions de leur administration ordinaire, il était seulement de drap noir, bordé et passementé de velours noir. La forme de la robe, et particulièrement celle de la coiffure, qui fut longtemps le chaperon à pans et à cornettes, se modifièrent ensuite selon les usages de la mode générale. La *livrée* ou couleur du costume d'ordonnance des orfévres dans les villes des provinces était différente de celle des orfévres de Paris. Ainsi, dans la magnifique entrée de Henri II et de Catherine de Médicis à Lyon, en 1548, les orfévres, qui faisaient partie de la troisième bande des métiers, avec les teinturiers et les *tissotiers*, étaient conduits par un capitaine, comme eux habillé « de veloux noir, doublé de taffetas blanc doré, le collet, le pourpoint et chausses garnis de gros jaserans (cotte de maille), entresemés tant de petits et gros boutons, que fers d'or et de croissants d'argent. »

Les orfévres de Paris portèrent seuls, pendant plusieurs siècles, le dais ou *poil* sur la tête du roi, de la reine ou du prince qui faisait son entrée ; mais, à partir de l'entrée de Louis XII, en 1498, ils partagèrent cette prérogative avec les autres corps de marchands, et ils n'eurent plus qu'un des bâtons du dais à tenir. Ce dais, en drap d'or brodé aux armes de France, était une sorte de tenture mobile soutenue par quatre bâtons couverts de velours bleu fleurdelisé en or. La première entrée dont la relation nous ait conservé d'une manière certaine le témoi-

gnage de cette prérogative exclusivement réservée d'abord aux orfévres est celle de Henri VI, roi d'Angleterre, qui eut, comme roi de France, les honneurs d'une entrée solennelle à Paris, en 1431. Mais il est incontestable que, dans les entrées précédentes dont nous ne possédons pas de relation circonstanciée, les orfévres de Paris avaient déjà joui des mêmes priviléges, que leur garantissait le don d'orfévrerie, présenté en ces circonstances et connu sous le nom de *don de joyeuse entrée* ou *de joyeux événement.*

Les orfévres de Paris eurent beaucoup à souffrir pendant les dissensions intestines du règne de Charles VI, lorsque la ville fut tour à tour livrée à la faction de Bourgogne et à celle d'Orléans. Ils se mêlaient sans doute un peu trop des affaires politiques, et ils continuaient à vouloir, comme du temps du prévôt Marcel, diriger les mouvements du *populaire ;* ils appartenaient évidemment au parti bourguignon, qui avait tant d'appui parmi les bourgeois et les marchands de Paris. On ne peut attribuer cette sympathie pour la maison de Bourgogne à la protection spéciale que les princes de cette maison accordaient aux orfévres et à tous les artistes ; car les oncles du roi, les ducs d'Anjou et de Berry n'étaient pas moins passionnés pour les arts que le frère du roi, Louis d'Orléans, rival et ennemi déclaré de Jean sans Peur, duc de Bourgogne. Les comptes des *parties d'orfévrerie* faites et livrées par les orfévres-valets de chambre du duc d'Orléans égalent peut-être en magnificence et en richesse ceux de la cour de Bourgogne. Mais il est permis de supposer que ces orfévres *de chambre* ou *de palais* n'étaient pas maîtres dans le corps des orfévres de Paris, et qu'ils ne demeuraient pas même dans cette ville. Ils ne furent donc pas compris dans les mesures de rigueur que le roi crut devoir prendre, à son retour dans sa capitale, contre les corps de métiers qui avaient eu part à l'insurrection des Maillotins en 1382. Les deux principaux chefs de cette révolte avaient été un drapier et un orfévre que l'histoire ne nomme pas : ils

furent exécutés les premiers, après la soumission de Paris, et la femme de cet orfévre, qui était grosse, se jeta par la fenêtre en apprenant l'exécution de son mari. Ce ne fut pas sans doute la seule victime que la corporation des orfévres eut à compter parmi les trois cents prisonniers qui furent mis à mort. Cette corporation ne fut pas d'ailleurs plus épargnée que la prévôté de Paris, l'échevinage et les autres institutions municipales de la ville rebelle.

Charles VI, par son ordonnance de janvier 1383, abolit l'élection des maîtres jurés et gardes de l'Orfévrerie, comme il avait déjà supprimé les gardes de la boucherie, de la draperie et des autres communautés de métiers; il les remplaça par des prud'hommes nommés dans chaque métier au choix du prévôt de Paris, et institués seulement pour visiter les denrées et empêcher « qu'aucunes fraudes ne soient commises ; » et il défendit expressément aux gens de métier de faire aucune assemblée, « par manière de confrérie ou autrement, en quelque manière que ce soit, excepté pour aller à l'église ou en revenir, » sous peine d'être réputés rebelles et désobéissants à la couronne de France, et de perdre *corps et avoir*. On peut supposer que cette ordonnance ne reçut pas d'exécution, du moins quant aux orfévres ; car la nomination des gardes eut lieu comme à l'ordinaire cette année-là et les suivantes. Ceux qui étaient en charge du temps des Maillotins, et qui avaient probablement pris part active à la rébellion, se nommaient Martin Mignon, Jean Josseau, Pierre Daniel, Guillaume Marcel, Fery Perrier et Matthieu Levachet. Celui qui portait le nom de Marcel, et qui avait hérité peut-être de l'esprit de révolte du fameux prévôt des marchands, devait être aussi de sa famille. On est autorisé à penser que cet esprit de révolte, que le duc de Bourgogne avait soufflé dans le cœur de la bourgeoisie parisienne sous le règne de Charles VI, atteignit encore quelques notables de la corporation des orfévres; car, dans la sédition des Cabochiens ou des bouchers, qui fut comme le réveil de celle des Maillo-

tins, plusieurs orfévres se mirent à la tête du peuple en criant *Liberté!* et l'un d'eux, Jean Maillot, fut un des trente-neuf coupables que le roi excepta du bénéfice de l'amnistie qu'il accordait aux séditieux partisans de Jean sans Peur. Les orfévres de Paris, à cette époque, ne pouvaient guère être dans les bonnes grâces du roi et de la fraction d'Armagnac, qui tênait tête à la faction de Bourgogne.

Il y a donc apparence que les plus remarquables ouvrages d'orfévrerie ne s'exécutaient pas alors à Paris, où le travail de l'or et de l'argent, pour le roi et les princes, n'aurait eu ni liberté ni sécurité. C'était plutôt dans les villes de Flandres que les orfévres pouvaient, sans inquiétude, se livrer à leur art et lui donner une extension, un éclat, une prospérité, qu'il n'avait pas encore atteints. La cour de France, ainsi que celle de Bourgogne, recherchait les belles choses, et les tirait de la même source. On a peine à comprendre la quantité et la beauté des objets d'orfévrerie et de joaillerie, que le roi et les princes français faisaient *ouvrer* par des orfévres indigènes ou bien achetaient à des orfévres étrangers, nonobstant la crue effrayante de la misère publique qui menaçait d'engloutir la royauté et la noblesse.

Quelques rapides extraits des Comptes de l'hôtel du duc d'Orléans (Archives de Jousanvault) permettront de juger de l'importance de ses dépenses en orfévrerie. Ce ne sont que présents de vaisselle d'or ou d'argent et de joyaux enrichis de perles et de pierreries. Le duc et sa femme, Valentine de Milan, achètent de toutes mains, de J. Derosne, orfévre de Toulouse, comme de Jehan de Bethencourt, orfévre flamand; de Hans Crest, leur orfévre en titre, comme de J. Tarenne, changeur et bourgeois de Paris. On ne sait, en vérité, où l'on trouvait tout l'argent nécessaire pour payer tant de chefs-d'œuvre rares et précieux, quoiqu'on voie souvent le duc mettre en gage chez quelques bourgeois les plus grosses pièces de son argenterie. Chaque année, le duc et sa femme font des dépenses

incroyables en joyaux pour les étrennes : colliers (*carcans*) émaillés, reliquaires d'or *en façon de jardins*, patenôtres (chapelets), hanaps, aiguières, anneaux, ceintures, pendants d'oreille, tout sort de la boutique de l'orfévre et du lapidaire. Les saints et les églises ont aussi leur part dans ces largesses ; en 1392, le duc donne à la châsse de *monseigneur* saint Louis, le jour de la fête de Saint-Denis, un fermail d'or garni de trois saphirs et de trois grosses perles avec un rubis au milieu. Le duc n'achète que pour donner. Un départ, un retour, un mariage, un baptême, chaque circonstance de la vie des personnes qui l'entourent sert de prétexte à un don d'orfévrerie. Il donne au roi lui-même, il donne à la reine, au Dauphin, aux filles du roi, et toujours de l'or, toujours de l'argent, toujours des pierres précieuses, toujours la main-d'œuvre des orfévres. On ne sacrait pas un évêque, que le duc ne lui envoyât un présent d'argenterie considérable. En 1395, il envoie au pape « un joyau d'or en manière de chef de madame sainte Catherine, tenu par deux anges d'or, » garni de balais, saphirs et grosses perles. En 1394, il fait faire deux nefs d'argent doré, l'une ayant aux bords deux loups enchaînés sur une terrasse émaillée, et l'autre ornée de deux dragons à ses extrémités ; en 1397, il commande à son orfévre Hans Crest ou Croist une grande nef de table, dit du *Porquepy* (Porc-épic) d'or, laquelle pesait quarante-deux marcs quatre onces onze *estellins*. Il possédait dans son trésor une autre nef, bien plus riche, composée d'une quantité de pièces détachées qui se réunissaient de manière à former une sorte d'*histoire* en or et en argent, l'or et les pierreries pesant soixante-seize marcs une once onze esterlins, et l'argent, trente-deux marcs une once six esterlins : la valeur de cette nef était si considérable, que le duc n'avait jamais pu la solder en totalité, et qu'on la vendit, après sa mort, moyennant six mille francs, au changeur Tarenne, pour acquitter ce qui était encore dû.

Nous voudrions pouvoir rapporter la longue description

que nous fournit l'Inventaire posthume des joyaux du duc, pour faire comprendre la merveilleuse exécution de cette pièce célèbre, décorée de statuettes d'or et d'argent, d'images émaillées de diverses couleurs, d'admirables pierreries et de perles orientales.

Cet inventaire de l'orfévrerie de Louis d'Orléans, relevé avec soin en 1406, sous les yeux du sire de Fontaine, son chancelier, peut seul donner une idée juste des chefs-d'œuvre qui allaient s'entasser dans les armoires et les écrins de ce prince luxueux et libéral. Un article de l'Inventaire montrera comment sont décrites toutes les pièces qu'il passe en revue : « Deux flacons d'or, en façon de coquilles de saint Jacques et une autre, chascun tenant au corps de deux serpens volans, couronnés chascun flacon, au-dessus, d'une couronne que tiennent deux ymaiges assizes sur deux orilliers esmailliez de blanc, et en la panse de chascun, un image d'enleveure (estampage) tenant un bourdon sur une roche argentée, et une autre couronne, d'un costé garny en la couronne de petits balaiz, et de l'autre par un Charlemagne enlevé (estampé) assiz sur une terrasse de vert, et un saint Jacques yssant d'une nue à (avec) un rouleau où est escript : *Charles va délivrer Espaigne ;* garniz les deux flacons ès dictes couronnes, l'un de VI saphirs, de IV balaiz, et l'autre de VI saphirs, I balaiz et de XL petites perles, pesant ensemble XLI marcs VI onces XV esterlins. » Ces deux flacons furent vendus deux mille cinq cents livres neuf sols quatre deniers oboles tournois.

Une pièce d'orfévrerie, qui paraît avoir été fort à la mode dans ces temps, c'est un estampage ou *enlevure*, représentant des sujets à personnages et souvent rehaussé d'émaux ou de pierreries. On nommait *tableaux d'or* ces ouvrages exécutés au marteau ou fondus dans des moules. Le duc d'Orléans en avait un grand nombre, dont les principaux sont décrits dans les Comptes de son orfévrerie. « Un tableau d'or d'un crucephiement Nostre Seigneur, à

plusieurs ymages et personnaiges; un tableau d'or d'un mystère comment Nostre Seigneur lava les piez à ses disciples; un tableau d'or d'une ymage de Nostre-Dame; deux d'une Annonciation Nostre-Dame d'enleveure, » etc. Le duc avait encore une multitude d'images en ronde bosse, de statuettes en or, sur des piédestaux, en or et argent, avec des incrustations en perles et en pierres fines. Ces tableaux et ces statues d'or indiquent assez les rapports, de plus en plus intimes, qui existaient entre l'art du dessin et l'Orfévrerie, Les orfévres, à cette époque, devaient être des statuaires habiles, comme les émailleurs, des peintres véritables. Parmi les grands artistes que le duc d'Orléans employait le plus volontiers, il suffira de citer Nicolas Giffart, excellent orfévre de Paris.

La joaillerie avait pris un prodigieux développement, en raison de celui du luxe des habits, que l'on couvrait littéralement d'or et de pierreries. Les moindres objets de l'Orfévrerie de toilette étaient travaillés avec une délicatesse exquise et tout hérissés d'images en relief : il y avait partout des figures de saints, d'anges, d'hommes et d'animaux, des feuillages et des fruits de toute espèce, des coquillages, etc.; ces figures et ces images affectaient de préférence un caractère emblématique ou héraldique. Les pierres de couleur et les émaux servaient à donner plus de réalité aux objets représentés. C'était alors la grande vogue des ceintures d'or ou dorées, dont l'usage avait été défendu aux femmes de la bourgeoisie, et, à plus forte raison, aux femmes d'amour ou *folles de leurs corps*. Ces ceintures ou *demi-ceints*, dont la boucle, le passant et le mordant étaient souvent émaillés, ou niellés, ou incrustés de pierreries, avaient quelquefois une grande richesse. On trouve, dans l'Inventaire de Charles V, « une seinture longue, à femme, toute d'or, à charnières, garnye; » dans les Comptes de joyaux achetés par Valentine de Milan, l'an 1392, une ceinture d'or garnie de cent vingt perles et treize rubis balais; dans les Comptes pour l'année 1397,

une ceinture en or pesant deux marcs trois onces quatre esterlins, valant cent trente-six livres trois sous six deniers. Parmi les autres joyaux d'habillement, il faut citer des *chapels* d'or ou d'orfévrerie, ou d'orfroi (filigrane d'or) : la duchesse en avait un en or « à fleurs de genets », orné de huit diamants et de huit rubis.

Les ouvrages de métal, au repoussé ou d'*enleveure*, qui étaient si nombreux dans tous les *trésors* royaux et seigneuriaux, appartenaient généralement à l'Orfévrerie de Flandre, où des ouvriers de Limoges et de Lyon avaient importé d'abord la chaudronnerie historiée, connue depuis sous le nom générique de *dinanderie*. Les dinandiers, après avoir longtemps estampé et martelé le cuivre, le laiton et l'étain, n'avaient fait que changer de métal, sans changer d'art ni de procédés : sans modèle et sans préparation, ils excellaient à faire de véritables bas-reliefs sur des feuilles d'or ou d'argent qu'ils relevaient au marteau et qu'ils achevaient au ciseau ou *rasoir*.

On ne saurait énumérer tous les morceaux d'orfévrerie artistique, plus remarquables encore par le mérite du travail que par le poids du métal, qui sont décrits dans les Comptes et les Inventaires du quinzième siècle ; mais on s'explique comment un si petit nombre est parvenu jusqu'à nous, lorsqu'on voit jusqu'à quel point s'était appauvri le trésor de Charles V, et quand on apprend, par l'Inventaire posthume de Louis d'Orléans, que la plupart des joyaux qu'il avait fait exécuter à tant de frais furent vendus au poids à des changeurs ou à des Lombards, qui les fondirent ou les emportèrent hors du royaume.

L'Orfévrerie religieuse ne nous a pas laissé plus de souvenirs matériels que l'Orfévrerie laïque, et nous en sommes réduits à regretter les prodigieux ouvrages qui témoignaient de sa perfection dans le style ogival et historié. Un des plus célèbres, la châsse de saint Germain, fut pourtant conservé dans l'église de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés jusqu'à la Révolution : c'était une église gothique

pesant vingt-six marcs d'or et deux cent cinquante marcs d'argent, avec deux cent soixante pierres fines et cent quatre-vingt-dix-sept perles. L'abbé Guillaume l'avait fait exécuter, en 1408, par trois bons orfévres de Paris : Jean de Clichy, Gauthier Dufour et Guillaume Boey. Ce superbe morceau, qui est décrit dans l'*Histoire de l'Abbaye de Saint-Germain* par dom Bouillard, prouve que l'Orfévrerie de Paris, même sous le règne désastreux de Charles VI, au milieu des guerres civiles, en présence de l'invasion des Anglais, n'avait pas suspendu ses travaux. Les orfévres parisiens les plus notables de cette époque sont Jehan Delut, orfévre de Marie de Clèves, duchesse d'Orléans ; Pierre de Ladehors, Jean-Nicolas de Gonesse, Jean Mellier, Julien Gaultier, Simon Leroy, etc., qui furent élus plusieurs fois gardes de leur communauté.

Mais le centre éclatant de l'Orfévrerie de cour était la ville de Gand, et l'influence bienfaitrice de la maison de Bourgogne avait fait éclore d'habiles orfévres dans les principales villes du Brabant, du Hainaut et des Flandres. Chacune de ces villes eut sa corporation d'orfévres, riche et puissante ; chacune eut, en quelque sorte, une école, un genre spécial dans ses œuvres d'art. En France, les ducs de Berry et d'Orléans excitaient les progrès de l'Orfévrerie et se faisaient un point d'honneur de l'encourager par des récompenses ; les ducs de Bourgogne se piquaient de voir fleurir l'Orfévrerie dans les pays divers soumis à leur domination.

De tous les arts, l'Orfévrerie fut celui que l'industrieuse population de la Belgique rendit le plus populaire ; et dans ces vieilles cités, dont la bourgeoisie marchande était si riche, l'art des orfévres-joailliers ne fut pas voué exclusivement, comme en France, au service des nobles et des grands. Le premier élan donné à cet art dans les provinces flamandes était venu des ducs de Bourgogne ; l'intelligente vanité des bourgeois fit le reste. Pendant tout le cours du quinzième siècle, les plus précieux ouvrages des

orfévres de Gand, de Bruges, de Bruxelles et des autres villes à corporations d'orfévres, allèrent successivement prendre place dans le trésor de Bourgogne ; mais tout l'or, tout l'argent, que les ingénieux artistes de ces villes-là fondaient, estampaient, niellaient, découpaient et ciselaient, où allaient-ils, sinon sur les dressoirs et dans les coffres de la fière bourgeoisie locale ?

Il y eut aussi un commerce d'échange entre l'Orfévrerie flamande et l'Orfévrerie italienne, qui s'inspirèrent et se modifièrent l'une par l'autre. Il en résulta peut-être l'abus de l'ornementation dans les détails et dans les couleurs : on colorait les métaux, on les chargeait d'émaux, de nielles, de gravures et de gaufres ; on faisait de la moindre bagatelle d'orfévrerie un *proesme* (poëme) en or ou en argent, dont les images étaient empruntées à l'histoire de l'antiquité, à la mythologie païenne, à la légende catholique ou à la poésie chevaleresque. Les arts, en ce temps-là, se reflétaient et s'imitaient l'un l'autre : l'Orfévrerie reproduisait les types que la peinture sur verre étalait sur les vitraux, la peinture en laine sur les tapisseries et les tissus, la peinture à l'œuf et à l'encaustique sur les murs, sur les panneaux de bois et sur les planches de cuivre. On ne doit pas s'étonner que les armoiries et les figures héraldiques aient été alors répandues à profusion dans les pièces d'orfévrerie, car tout était *armoyé* et blasonné, jusqu'aux jupes des femmes, jusqu'aux pourpoints des hommes. L'art qui domine partout, comme dans l'Orfévrerie, au quinzième siècle, c'est la peinture, que Van Eyck et Hemmeling ne tardèrent pas à dégager de ses fonds d'or byzantins et de ses auréoles de pierreries pour lui donner la perspective et les demi-teintes.

Les Comptes de la maison de Bourgogne, conservés dans les archives de Lille et publiés par M. Léon de Laborde, qui s'est attaché à en extraire la partie relative aux arts et à l'industrie pendant le quinzième siècle, ces Comptes, moins détaillés que les Inventaires de

Charles VI, du duc de Berry et du duc d'Orléans, nous offrent des renseignements précieux sur l'Orfévrerie et sur les orfévres. Nous y voyons que, si Philippe le Hardi et son fils Jean sans Peur ont beaucoup dépensé en vaisselle et en joyaux, Philippe le Bon et Charles le Téméraire se sont fait comme un point d'honneur de dépenser dix fois davantage pour le même objet. Il est permis de douter qu'aucun souverain de ce temps-là ait employé ses revenus à des acquisitions d'orfévrerie, aussi multipliées et aussi coûteuses que celles qui absorbaient les finances de la maison de Bourgogne et qui furent toujours dirigées par une vive intelligence de l'art et par un amour éclairé des belles choses.

Non-seulement les orfévres des États du duc de Bourgogne étaient mis à l'œuvre, mais encore ceux des pays étrangers : sans cesse, les marchands de Florence, de Lucques, de Gênes, de Venise, vendaient au duc des pièces rares d'argenterie ancienne ou nouvelle ; sans cesse, des changeurs, qui jouaient plus ou moins ouvertement le rôle d'usuriers ou de prêteurs sur gages, apportaient au duc de merveilleux bijoux et des vases splendides. On peut présumer, sans crainte de se tromper, que le duc s'endettait souvent et ne payait jamais intégralement ce qu'il achetait ; il engageait quelquefois son *vaissellement viel*, pour en avoir du neuf à étaler sur ses dressoirs et ses buffets. D'après l'examen des Comptes, on s'aperçoit que le prince, sans doute faute d'argent comptant, ne faisait guère d'achats directement aux artistes et aux marchands, mais qu'il chargeait un de ses officiers de traiter en son nom avec les vendeurs. Ainsi, quoique le corps de l'Orfévrerie à Gand fût en pleine renommée et que les maîtres orfévres de cette ville eussent le pas sur tous les autres de la Belgique, ces orfévres ne figurent presque nulle part dans les Comptes de l'hôtel du duc, probablement à cause de l'intérêt qu'avait l'orfévre particulier de *Monseigneur* à ne pas les faire connaître, en accaparant leurs ouvrages.

Nous possédons les noms des doyens et des *priseurs* de cette grande Orfévrerie gantoise ; nous les avons, gravés avec leurs marques, au nombre de plus de cent, sur les tables de cuivre de la corporation, et ces noms, illustrés la plupart en Europe par des morceaux achevés qui portent le seing de leurs auteurs, nous seraient à peine indiqués, si nous n'avions, pour nous les apprendre, que les Comptes des ducs de Bourgogne. Ces Comptes ne citent guère comme orfévres de Gand, que Simon Lachengon, en 1449, et Bauduin le Prestre, en 1466. En revanche, ils citent environ quinze noms d'orfévres de Bruges, dix-sept de Bruxelles, quatre de Liége, quatre de Lille, deux d'Arras, deux de Dijon, trois de Paris, deux de Tournay, et un de chaque ville, pour Douai, Mons, Malines, Saint-Omer, Abbeville et Corbie ; ce qui prouve, comme nous l'avons dit, que l'orfévre–valet de chambre du duc, en charge ou en titre d'office, s'était réservé le privilége de servir d'intermédiaire responsable à ses confrères de Gand auprès de leur magnifique seigneur.

Cet orfévre en titre semble avoir été Jean Mainfroy, qui s'intitule *orfévre de Monseigneur*, et qui paraît dans les Comptes depuis 1405 jusqu'à 1406 ; il fut remplacé par Louis Leblasere, de Bruges, jusqu'en 1440, et celui-ci eut pour successeur Gérard Loyet, qui exerça jusqu'à la mort du duc Charles, en 1476. L'orfévre du duc n'exécutait pas toujours lui-même les ouvrages qu'il fournissait à son maître ; mais il les choisissait, il les garantissait, il en surveillait l'exécution ; il était, d'ordinaire, forcé de supporter de grosses avances : il devait donc être fort riche. La garde des joyaux ne lui était pas confiée : il y avait une charge spéciale attachée à cette garde, charge que Philippe Munier, Monnot-Machefoing et Jacques de Bregilles occupèrent l'un après l'autre avec le titre de *garde des joyaux de Monseigneur*. Au reste, la majeure partie de ces joyaux se trouvait déposée en nantissement chez les banquiers et les changeurs. Chaque orfévre, à qui le duc faisait une

commande, lui était indiqué par le genre même dans lequel cet artiste excellait : Thierry de Stanère grave le *scel du secret* et « le signet d'or à signer les lettres closes » du duc ; Guérardin Clutin, de Bruges, monte des pierres précieuses en *fermails* (agrafes) et en bagues ; Guillaume Mathurel frappe des *jetoirs* ou jetons d'argent et de laiton ; Jean Hennecart, qui est qualifié *peintre varlet de chambre* du duc, fait des *patrons* d'orfévrerie ; Jean de Cologne, également peintre, se mêle aussi du métier d'orfévre ; Hennequin dore et émaille des fermoirs de livres ; Jean Pentin, de Bruges, couvre le damas et le velours de *broderie*, d'*orfévrerie* et de *fusils* (pierres brillantes). Les Comptes ne sont malheureusement pas aussi descriptifs que les inventaires, et l'on n'a souvent qu'un nom d'orfévre avec la somme qui lui est payée, sans désignation de l'objet du payement.

La mention des joyaux est plus explicite, quand il s'agit d'en établir la valeur, avant de les mettre en gage ; ainsi, en 1412, le duc emprunte sur joyaux à Laurens Caigniel, *marchand de Lucques*, demeurant à Paris, et lui confie, en présence de témoins : « un fremail, d'un serf de la devise du roi Richart, garny de XXII grosses perles, II balaiy carrés, II saphyrs à huit costes et un ruby ; *item*, un grand dyamant carré à pointe en un chaton d'or, lequel dyamant est du grant (de la grandeur) d'une noisette de couldre (coudrier) ; *item*, un fremail d'or d'un ours esmaillé de blanc, garny autour du col de deux dyamants, un ruby et une grosse perle pendant et un autre ruby au front dudit ours ; *item*, un autre fremail d'or, garny de trois perles, un ruby longuet au milieu et un dyamant carré à pointe, au dessus, lequel fremail est de deux fleurs, l'une esmaillée de blanc et l'autre d'or ; *item*, une crosse d'or doublée, garnye de six grosses perles rondes, d'environ trois karas la pièce, » etc.

La joaillerie, au quinzième siècle, prend le pas sur l'Orfévrerie ou vaissellerie, et les orfévres-joaillers de la Bel-

gique n'ont pas de rivaux en Europe ; ils niellent et gravent comme à Florence et à Venise ; ils émaillent comme à Limoges ; ils montent les pierreries comme à Paris et en Lorraine ; ils forgent et cisellent mieux que partout ailleurs. Leur art se plie à tous les élégants caprices de la mode, qui avait tant d'occasions de briller aux fètes de la cour ducale ; ils ne dédaignent pas de faire des *vervelles* pour les oiseaux de la fauconnerie du duc, des *sonnettes* ou *grelots* pour les habits de ses *fols* et de ses *géants*, des brodures à feuilles de houblon pour les *robes à chevauchier* des écuyers, des *flocarts* (houppes) de fil d'or pour les *chapels* des dames, des boucles et des fermails de ceintures, des estampages historiés pour les cottes d'armes et les *jaquettes de veluau* (velours), des selles de chevaux dorées et émaillées, des harnois et armes de toutes sortes, des trompettes en argent, des écussons *armoyés* à mettre sur toutes les pièces de l'habillement, etc. Mais leurs principaux ouvrages étaient les bijoux proprement dits, colliers, chaînes, agrafes, bracelets, boucles, bagues, etc., enrichis de perles, de diamants et de pierres fines, qu éblouissaient les yeux dans le costume des hommes et de femmes. Les *orfévres marchands de joyaux*, tels que Guil laume Sanguin, Jean Pentin de Bruges, et surtout Loui Leblasère, qui fut l'ami du grand Hemmeling, gagnaien des sommes énormes à façonner et à vendre des joyau pour la cour de Bourgogne, sous le duc de Philippe l Bon.

De toutes les pierreries en usage alors, la plus estime et la plus recherchée était le diamant, qu'on avait peu re marqué, tant qu'on n'avait pas su le tailler, le polir et monter à jour. La valeur du diamant augmenta depuis, e proportion de l'habileté des joailliers et à mesure que lapidaire, en le taillant, parvenait à lui faire jeter plus feux et d'étincelles. Il ne reste rien, ou presque rien au jourd'hui, de ces fermails d'or garnis de fleurs de di mants, de ces anneaux d'or garnis de diamants *en faç*

tablette, à façon d'écusson, à plusieurs faces, à pointe, à huit pans, en rose, en étoile, etc. La monture de tous ces bijoux était légère, délicate et rare.

Les guerres du quinzième siècle, les calamités publiques qui en furent la suite naturelle, diminuèrent considérablement la quantité d'or que la France et les Pays-Bas avaient à mettre en œuvre ; une partie de cet or passa en Angleterre et n'en revint pas; une autre partie fut exportée par les changeurs et les marchands étrangers; une autre, employée au commerce des pierreries, alla s'enfouir dans l'Orient ; une autre enfin fut transformée en numéraire, car, dans ce siècle-là, chaque souverain se piqua d'avoir de la monnaie d'or à son nom. L'or qui resta dans l'Orfévrerie et la joaillerie ne représentait peut-être pas la dixième partie de celui qu'on avait appliqué à cet usage sous Charles V. Il fallut donc suppléer à la matière et déguiser, autant que possible, son absence : on abandonna tout à fait la vaisselle d'or, que l'on remplaça par la vaisselle d'argent doré.

De cette époque date sans doute le nom d'*argenterie* donné à tout le service de table en général. On accrut les dimensions des pièces et le déploiement de leurs formes bizarres, afin de mieux cacher ce qui leur manquait en force et en poids ; la plus belle argenterie ne fut plus, comme naguère, la plus massive. Ainsi deux *quartes* (vases contenant le quart du setier), deux *aiguiers* (aiguières) et six gobelets d'argent blanc, vendus en 1395 par Josse Cunin, orfévre de Bruges, ne pèsent que douze marcs à huit francs le marc; douze hanaps, émaillés au fond, et une aiguière d'argent doré, vendus en 1412 par Denisot le Breton, changeur de Paris, pèsent ensemble trente-six marcs un once dix-sept oboles, au prix de dix livres le marc ; deux bassins d'argent doré aux bords, vendus en 1432 par Collart Lefèvre, changeur de Bruges, pèsent vingt marcs ; six tasses d'argent, vendues la même année par Jehan van Berghen, orfévre de Bruxelles, pèsent six marcs quatre

onces, au prix de neuf livres le marc; un bouclier, une épée, un arc et sa flèche en argent, destinés à être donnés en prix au jeu de l'arc de Saint-Omer, vendus par Vincent de Fourques, orfévre de cette ville, en 1438, pèsent six marcs. On remarque pourtant quelques coupes d'or, destinées à des présents. On fabriquait encore beaucoup de *tableaux d'or*, qui n'étaient souvent que d'argent doré et dont le métal, y compris le cadre, pesait moins que la garniture de pierreries. Voici la description de qnelques-uns de ces tableaux; à Jean Pentin, orfévre de Bruges, en 1431, « pour la facture d'un tableau d'or qu'il « a fait pour Madame la duchesse, où il y a dedans plu- « sieurs reliques enchâssées, fermant estrangement, ar- « moiez des armes de Monseigneur et de madicte dame, « soixante-dix livres. *Item*, pour crestail mis audit ta- « bleau, douse sols. » Au même, en 1432, « pour ung ta- « bleau d'or, pesant cent onze marcs, auquel a une ymage « de Nostre Dame et de saint Jean Baptiste, esmailliez de « blanc, garny de huit balaiz, trente grosses perles pesans « environ trois karas la pièce, et ung gros saphir, » quatre cents saluts d'or (le salut vaut douze francs de notre monnaie).

L'Orfévrerie d'église, de même que celle de table, était en argent doré ou en argent blanc, assez mince, mais chargé d'*histoires* relevées au marteau, ou gravées au niello ou peintes en émail; elle avait un caractère moins religieux que profane; elle n'imposait pas par la sévérité de ses formes : elle séduisait par le goût de ses ornements, elle éblouissait par la richesse de ses détails.

Les Comptes des ducs de Bourgogne ne font que mentionner le poids et le prix des burettes, calices, chandeliers, vases sacrés et autres ustensiles d'autel, que les ducs achetaient pour leur chapelle; mais on peut apprécier le style fleuri de l'Orfévrerie religieuse du quinzième siècle, d'après quelques petits chefs-d'œuvre qui existent dans les cabinets des amateurs de Belgique. Un de ces

chefs-d'œuvre est la boîte aux saintes huiles, en façon d'armoire gothique fleuronnée, que possède M. Ch. Onghena de Gand, et qui porte, avec la date de 1486, le poinçon d'un des meilleurs orfévres de cette ville, Corneille de Bonte, lequel marquait ses ouvrages de son initiale ayant au centre une hermine (*bont* en flamand).

Ce maître orfévre, qui fut sept fois doyen du métier, de 1487 à 1500, était venu de Breda s'établir à Gand en 1472; il excellait dans l'Orfévrerie à figures.

On conserve à l'Hôtel de Ville de Gand un écusson d'argent doré, qu'il exécuta aux frais de la ville pour l'usage des quatre trompettes et *ménétriers* du beffroi. Cet écusson, pesant deux marcs, représente la pucelle de Gand assise sous un baldaquin, entre deux chevaliers qui la gardent, et caressant le lion de Flandre, qui se dresse devant elle; au-dessous deux lions supportent un écu au lion debout; la bordure qui règne à l'entour est un entrelacement de branches noueuses, en souvenir de la devise de Bourgogne. Corneille de Bonte n'était pas le plus célèbre des orfévres qui composaient l'aristocratie bourgeoise de Gand, et qui appartenaient aux premières familles de cette riche cité municipale, à celles de Van Houten, de Valin, de Borlunt, de Vilain, de De Schoenen, de Van Ravenscoot, etc. Ces orfévres exerçaient leur art de père en fils; souvent il y eut à la fois deux ou trois maîtres du même nom : les Vanden Moere, les Zwartenbruc, les Vilain, les Van Outen, eurent dans l'Orfévrerie gantoise une réputation héréditaire. Partout, en Belgique, les orfévres marchaient à la tête de toutes les corporations, et, parmi une multitude de noms cités dans les Comptes de Bourgogne, on n'a que l'embarras du choix pour signaler de grands artistes, qui étaient presque toujours imagiers, peintres et même architectes en même temps qu'orfévres. Michelet Ravary, orfévre de Bruges en 1424, avait probablement reçu les conseils de Jean van Eyck, son ami et son locataire; Jean de Cologne, orfévre, dessinait

des plans d'église; Claux Sluter et Claux de Werne, ces admirables *tailleurs d'images* de Dijon, faisaient des modèles d'orfévrerie pour les ducs de Bourgogne. Le poëte-secrétaire (*indiciaire*) de Marguerite d'Autriche, Jean Lemaire, qui passait pour bon connaisseur en fait d'art, cite, dans sa *Couronne margaritique*, comme les meilleurs orfévres de son temps, Gilles Steclin de Valenciennes, Jean de Nimègue, le *gentil Gantois* Corneille de Bonte, et l'*illustre Bourguignon* Robert Lenoble, « le bruit des or- « févres nouveaux (1500). » Au nombre des orfévres qui rivalisaient avec eux ou qui leur avaient appris leur art, il convient de nommer Josse Cunin, Clasquin, Jean Dominique, Martin Guisbrecht, Jean de Miron, pour Bruges; Jean Van Aken, Gaspart ef Henri de Bachere, Jean Elselaire, Jean Van den Kelde, Lionis Meert, pour Bruxelles; Jaquemart Festeau, ponr Mons; Jean de Brye, pour Tournay; Jean de Godèle, pour Liége; Jacques Alart, pour Douai; Regnault de Barbier, pour Arras; Girard Van Burc, pour Lille; Colard de Bruxelles, pour Abbeville; Victor Mas, pour Saint-Omer, etc., qui tous soutenaient glorieusement la bannière de saint Éloi.

La France, au contraire, pendant tout le cours du quinzième siècle, ne vit pas prospérer l'Orfévrerie. Le roi était aussi pauvre que ses sujets; pour subvenir aux frais de la guerre, il mettait en gage les joyaux de sa couronne, non-seulement chez les changeurs, mais encore chez les bourgeois et chez les évêques. En 1422, Charles VI avait engagé son grand diamant appelé le *Miroir*, pour avoir de quoi faire des dons de joyaux à ses courtisans; en 1435, Charles VII empruntait de l'évêque de Paris deux cents *saluts* d'or, sur la garantie d'un tableau d'or représentant la Trinité et sainte Marguerite, enrichi d'*une bien grosse* perle et de deux gros saphirs. Les princes et les seigneurs, prisonniers à Azincourt, n'avaient pas eu trop de toute leur vaisselle pour payer leur rançon : en 1417, Charles, duc d'Orléans, vend son argenterie pour la délivrance de

son frère Jean, comte d'Angoulême, prisonnier comme lui en Angleterre; en 1436, il fait vendre à Bruges une croix d'or et un rubis, et l'on en remet le prix à Dunois, qui doit le distribuer *pour le bien de ses affaires*. Les Anglais et les Bourguignons avaient pillé le pays; la famine et la peste désolaient Paris et les principales villes. Charles VII n'eût pas trouvé souvent un écu d'or dans ses coffres. Les orfévres n'avaient donc pas de travail, et l'on a lieu de croire que la plupart allèrent s'établir à l'étranger.

Cependant le conseiller et *argentier* du roi, le fameux Jacques Cœur, fils d'un orfévre de Bourges, n'avait pas acquis des richesses aussi considérables que celles qui causèrent sa perte, sans faire acte de magnificence et de *noblesse*, en amassant une grande quantité d'argenterie. Mais ses envieux lui demandèrent compte de cette incroyable fortune qui lui avait permis souvent d'*assister d'argent* le roi son maître; en 1452, on l'accusa de divers crimes imaginaires, et notamment d'avoir fait sortir de France une masse énorme d'or, sous prétexte de trafic avec le Turc. Tous ses biens furent confisqués au profit du roi, qui eut alors, à peu de frais, une magnifique vaisselle de table; car on dit que le *trésor* de l'hôtel de Jacques Cœur, à Bourges, était rempli jusqu'à la voûte, de numéraire, de métal en lingots et d'orfévrerie, protégés, non-seulement par des murs épais, par une porte massive, par une prodigieuse serrure à secret, mais encore par des figures talismaniques. Une partie de la vaisselle et des joyaux de Jacques Cœur avait dû être fabriquée dans la ville de Bourges, où séjournèrent si longtemps Charles VII et sa cour. Paris était au pouvoir des Anglais, qui semblaient avoir à cœur d'appauvrir cette malheureuse cité écrasée d'impôts et privée de toute espèce de commerce.

La perturbation s'était mise dans le corps de l'Orfévrerie parisienne, quoique les gardes continuassent à y être élus tous les ans, et de grandes fraudes se commettaient, surtout dans la fabrication et la vente des ceintures d'argent

et autres objets de toilette en argent et en or. Les orfévres portèrent plainte, en 1429, contre les merciers, qui étaient les agents ordinaires de ces sortes de fraudes, et ils obtinrent de Henri VI, roi d'Angleterre, alors maître de Paris, une ordonnance qui enjoignait aux orfévres de signer de leur poinçon tous les ouvrages qu'ils fabriqueraient, et qui défendait aux merciers et aux *marchands d'orfévrie* (*sic*) d'acheter aucun ouvrage d'or ou d'argent sans marque. En cas de contravention, il y avait peine de confiscation de la marchandise, avec une amende d'un marc d'argent. Cette ordonnance rappelait aussi les anciennes ordonnances, et invitait les généraux gardes des monnaies à visiter diligemment les œuvres d'orfévrerie, en ayant soin de ne recevoir maîtres orfévres, *soit grossier ou menuyer*, que des ouvriers honnêtes et capables, qui auraient subi l'examen des gardes de la corporation, fait le *chef-d'œuvre* et prêté serment aux statuts du métier.

Il est évident que beaucoup d'intrus s'étaient établis à Paris sans avoir brevet de maîtrise, et que leurs ouvrages, fabriqués dans des *lieux secrets*, dans l'intérieur des couvents et des colléges, ou dans les faubourgs, échappaient ainsi au contrôle des gardes du métier : de là les abus que l'ordonnance de 1429 ne fit pas disparaître, et qui se reproduisirent à différentes époques. Le nombre des maîtres était encore illimité et ne dépendait que du hasard. Il existait, en outre, beaucoup de compagnons qui travaillaient en cachette et faisaient concurrence aux orfévres privilégiés. Ces ouvriers de contrebande trouvaient dès asiles inviolables dans l'enceinte des maisons religieuses et même dans le centre du Palais, où la police de la communauté n'avait pas le droit de les surveiller ni de les atteindre.

Quand Charles VII fut rentré dans sa capitale, en 1438, après avoir reconquis son royaume sur les Anglais, l'Orfévrerie de Paris put reprendre ses travaux avec sa sécurité ; elle ne fabriquait pas toutefois de *grosse* vaisselle,

et elle se bornait à *ouvrer* des joyaux et des *parements* (parures) d'habits. Sous Louis XI, qui dédaignait le luxe, elle ne rencontra pas beaucoup de faveur chez les grands; mais elle commença de s'introduire chez les riches bourgeois, qui eurent dès lors de l'argenterie dans leurs salles et des joyaux sur leurs habits de gala. Sous Charles VIII, au retour de l'expédition de Naples, l'influence italienne se fit sentir dans l'Orfévrerie en même temps que dans les arts, et l'on peut supposer, avec certitude, que des orfévres de Florence, de Venise et de Milan étaient au nombre des *excellents ouvriers,* comme dit Comines, que le roi avait ramenés avec lui dans son royaume.

Il serait sans doute difficile de citer quelques grandes pièces d'orfévrerie exécutées à Paris durant le quinzième siècle, à l'exception des présents que la ville offrait aux rois, aux reines et aux princes du sang, en certaines occasions solennelles. Ainsi, lorsque Charles VI fit son entrée en 1389, une députation des bourgeois et métiers de Paris, richement parée, vint le saluer à l'hôtel Saint-Pol et lui dit : « Très-cher sire et noble roi, vos bourgeois de la ville de Paris vous présentent, au joyeux advenement de votre règne, tous les joyaux qui sont sur cette litière. — Grand merci ! répondit le roi, bonnes gens, ils sont beaux et riches. » Il y avait là quatre pots d'or, six *trempoirs* d'or et six plats d'or, le tout pesant cent cinquante marcs. La reine, de son côté, reçut une nef d'or, deux grands flacons, deux drageoirs, deux salières, six pots et six trempoirs en or, douze lampes et deux bassins d'argent, le tout pesant trois cents marcs. Charles VII en 1437, Louis XI en 1461, et Charles VIII en 1486, reçurent aussi de riches *dons d'orfévrerie*, qui ne sont pas désignés autrement dans les relations de leurs entrées à Paris. C'était toujours aux orfévres de la ville que l'on s'adressait pour préparer ces dons, qui s'accompagnaient de confitures et d'épices. Le don offert à la reine Anne de Bretagne, lors de son entrée en 1504, coûta six mille livres tournois. En

dehors de ces circonstances extraordinaires, les orfévres n'avaient guère à fabriquer que des joyaux et des ornements de toilette. Quelques-uns de ces joyaux dépassèrent tout ce qu'on avait vu en ce genre, témoin l'épée que portait le comte de Dunois à l'entrée de Charles VII dans la ville de Lyon en 1449; cette épée d'or, garnie de diamants et de rubis, était prisée plus de quinze mille écus, somme énorme pour le temps.

Le luxe des habits et des *chapels orfévrés* ne fit que s'accroître jusqu'à ce que Louis XI lui eût imposé le frein des lois somptuaires. Louis XI mangeait et buvait souvent dans l'étain, et il faisait réparer la vieille argenterie de la couronne qui avait pu traverser les misères du dernier règne; on lit, dans le compte des dépenses de son hôtel en 1469 : « A Pierre Baston, orfevre du roi notre sire, pour ses peines sallaires d'avoir rebruny douze tasses martelées... » Louis XI, malgré son avarice, donna pourtant des châsses d'or aux reliques de quelques saints, des treillis d'argent à leurs tombeaux, et envoya souvent des présents magnifiques à Notre-Dame de Cléry. Sa plus grande dépense d'orfévrerie, pour son usage personnel, consistait dans les images ou *enseignes* qu'il attachait à son chapeau, et encore ces images bénites étaient-elles parfois en plomb. Il s'occupa cependant du métier des orfévres, comme le prouvent ses lettres de janvier 1470 relatives aux orfévres de Tours, dans lesquelles il leur défend de monter en or *doubles voirrines* (deux verres de couleur l'un sur l'autre) excepté pour le roi, la reine et leurs enfants.

De tous les noms d'orfévres français vivant à cette époque, il n'est pas aisé d'extraire les plus dignes d'une mention spéciale. Celui de Papillon est resté longtemps dans la mémoire des connaisseurs. Il y avait, à Paris, Jean Hasquin en 1412, Perrin Manne en 1415, et Jean Leflamenc, qui travaillaient pour les ducs de Bourgogne. Jean Lemaire, dans sa *Couronne margaritique*, signale encore, comme les plus habiles *en l'art fusoire, sculptoire et fa-*

brile, Antoine de Bordeaux, Margeric d'Avignon et Jean de Rouen, dont aucun ne figure dans les listes des maîtres gardes du métier à Paris. Ils étaient peut-être établis dans les villes que leur surnom indique; car la plupart des grandes villes de France avaient des orfévres à demeure, outre les orfévres étrangers qui s'y arrêtaient pour vendre leurs ouvrages. Ainsi, à Bourges, que le long séjour de la cour de Charles VII avait enrichie, un orfévre, nommé Chrétien Paule, fut chargé de travailler cent marcs d'argent que la ville donnait à la duchesse Anne de Bourbon en 1487; et la ville, en 1491, acheta de Jehan Chopillon, orfévre *étranger et passant,* un reliquaire d'or et d'argent.

Les ouvrages d'orfévrerie que vendaient ces marchands ambulants ne portaient pas de poinçon ni de marque, et n'étaient pas toujours au titre (*loi et remède*) des métaux de Paris; la fabrique étrangère, surtout allemande et italienne, tolérait et même recommandait des alliages que celle de la France regardait comme des fraudes. Voilà pourquoi toutes les ordonnances royales concernant les monnaies prescrivent la surveillance la plus sévère sur les orfévres et sur leurs travaux, qui dépendaient directement de la juridiction de la Cour des monnaies et de ses généraux (2 novembre 1475 et 30 août 1493). Cependant Louis XI, dans ses lettres aux orfévres de Tours, janvier 1470, les autorise à employer, seulement pour les reliquaires, de l'or et de l'argent à bas titre, en inscrivant dessus : *Non venundetur,* afin de certifier que ces objets de dévotion n'étaient pas destinées au commerce. On recherchait aussi, avec beaucoup de rigueur, les orfévres qui, par erreur ou par mauvaise foi, faisaient usage de pierres fausses. Les Comptes de la prévôté de Paris, en 1495, signalent deux orfévres de Paris, Jehan Poussepain et Guillaume de Verdet, « condamnés chacun à cent sols parisis d'amende envers le roi, » pour avoir mis en œuvre une pierre fausse *teinte de sang de dragon* et montée en

un anneau qui fut confisqué et vendu au profit du roi, à raison de quatre livres seize sols parisis.

Louis XII, fils du duc Charles d'Orléans, avait appris de son père à regarder l'Orfévrerie comme l'apanage de la noblesse et de la royauté. Charles d'Orléans, après sa longue captivité en Angleterre, retrouva en France une partie de la vaisselle et des joyaux appartenant à sa maison; mais ils étaient encore engagés chez ses créanciers. Ce fut son fils, Louis d'Orléans, qui les retira de leurs mains, pour les réengager de nouveau, quand il eut besoin d'argent dans sa révolte contre la régence d'Anne de Beaujeu. En 1495, il emprunta, à Lyon, sur gage de joyaux, une somme de cinq mille cinq cent cinquante écus d'or. Dès qu'il fut sur le trône, il s'occupa des intérêts du métier de l'Orfévrerie.

Son ordonnance donnée à Blois en novembre 1506 confirma les anciennes, et enjoignit aux orfévres de faire contre-marquer leurs ouvrages, à l'avènir, par les maîtres jurés qui auraient en garde le contre-poinçon de la maison commune. Ce contre-poinçon devait être changé tous les ans, enregistré à la Cour des monnaies, et empreint sur la table de cuivre où l'on gravait les noms des maîtres en charge. Les autres dispositions de l'ordonnance réglaient définitivement la situation des orfévres vis-à-vis des changeurs, merciers, *jouailliers,* tabletiers et autres marchands qui se mêlaient plus ou moins d'orfévrerie. Les merciers et joailliers (qui n'étaient pas orfévres) ne devaient vendre ni acheter aucune vaisselle ni chose d'argent, sinon « les menus ouvrages d'or et d'argent, comme ceintures, demi-ceints, hochets, bagues, petites chaînes d'or. » Les changeurs ne devaient pas vendre aux orfévres les matières d'or et d'argent qu'ils avaient seuls le droit d'acheter pour les livrer exclusivement aux hôtels des monnaies. Il était défendu aux orfévres de fabriquer « aucunes vaisselles de cuisine d'argent, bassins, pots à vin, flacons et autre grosse vaisselle, » sans l'autorisation du

roi; ils pouvaient faire seulement « tasses et pots d'argent du poids de trois marcs et au-dessous, salières, cuillières et autres menus ouvrages de moindre poids, avec tous ouvrages pour ceintures et reliquaires d'église. » Tels étaient les ouvrages autorisés, outre ceux de *grosserie* et de *menuiserie* d'argent à onze deniers douze grains fin. Les orfévres n'avaient pas même la permission de rebrunir et de redorer la grosse vaisselle, au lieu de la fondre et de la *difformer*.

Le but principal de cette ordonnance était de retenir en France les matières d'argent et d'empêcher leur accaparement dans l'Orfévrerie. Quant aux matières, il n'en est point parlé, sans doute à cause de l'abondance métallique que la découverte de Christophe Colomb et d'Améric Vespuce promettait à l'Europe. Les orfévres de Paris se plaignirent probablement des restrictions fâcheuses qu'on imposait à leur industrie en fixant à trois marcs d'argent le poids des objets qu'ils pouvaient fabriquer. La prospérité du règne de Louis XII leur vint en aide, et, quatre ans après, ils obtinrent du roi une déclaration, à la date du 7 février 1510, qui autorisait tous les orfévres du royaume à battre et forger *toute manière de vaisselle d'argent*, « de tels poids et façon que chacun le jugera convenable, » pourvu que l'*aloi* (titre) fût celui de Paris et que la vaisselle forgée reçût la marque des maîtres jurés du métier. Il est dit, dans cette déclaration du roi, que plusieurs princes, prélats et seigneurs avaient fait reforger leur vieille vaisselle d'argent hors du royaume, par suite de l'ordonnance qui défendait aux orfévres français la fabrication de la grosse vaisselle.

Louis XII, en protégeant l'Orfévrerie, avait suivi les inspirations de son ministre, le grand cardinal d'Amboise, qui aida si puissamment de ses conseils et de son exemple le mouvement de la Renaissance en France. Georges d'Amboise aimait trop les arts et les sentait trop bien pour ne point estimer les beaux ouvrages des orfévres italiens.

C'est à Gênes et à Milan qu'il trouva non-seulement les objets précieux qui remplissaient son château de Gaillon, mais encore les artistes qu'il chargea de répandre les leçons et le goût des arts. Il possédait une immense quantité d'argenterie et de joyaux ; car, à sa mort, il laissa par testament, à un de ses neveux, le sire de Chaumont, sa *belle coupe prisée deux cent mille écus*, toute sa vaisselle dorée et une partie de sa vaisselle d'argent (cinq mille marcs), sans rien ôter de sa *déferre* (succession) pontificale, estimée deux millions, ni de ses meubles de Gaillon, qu'il léguait à un autre neveu.

L'influence du cardinal d'Amboise sur les arts survécut au règne de Louis XII et détermina le caractère du règne de François Ier. Ce prince, neveu du duc Charles d'Orléans et fils de Jean, comte d'Angoulême, avait été à bonne école pour se faire dès l'enfance une ardente préoccupation des arts et de tout ce qui est l'éclat et la grandeur des rois. Il était naturellement généreux, et il comprenait d'instinct les choses de luxe et de magnificence. Comme Georges d'Amboise, comme Louis XII, il appela d'Italie les grands artistes qu'il désirait employer, pour ainsi dire, à la décoration de son trône ; et parmi ces artistes illustres, si Léonard de Vinci, *maître Roux* (Rosso), le Primatice (Nicolo Primaticio) et leurs brillants élèves fournirent seulement des dessins d'orfévrerie, un d'entre eux, le fameux Benvenuto Cellini, paraît avoir travaillé pour le roi comme orfévre plutôt que comme statuaire. Il est nommé *orfévre du roi* dans ses lettres de naturalisation de juillet 1542.

Les ouvrages de Cellini, fabriqués en France, à Paris, dans cet hôtel du Petit-Nesle que François Ier lui avait donné pour y établir sa forge et son officine, ces ouvrages ont presque tous disparu, et nous les connaissons par la description peut-être trop complaisante qu'il en fait dans ses Mémoires ; mais il est incontestable que ces ouvrages, exécutés dans le style florentin le plus noble et le plus

pur en même temps que le plus orné, avaient absolument changé la face de l'Orfévrerie française, surtout à Paris et dans les provinces où résidait le roi. C'est là ce qui fait attribuer à Benvenuto Cellini quantité de joyaux qui n'ont rien de lui que son genre, genre d'ailleurs commun à la plupart des grands artistes contemporains, que nous savons avoir été à la fois architectes, peintres, statuaires et orféyres. François Ier avait certainemeut plus d'un orfévre en titre qui travaillait pour lui, et les somptueux présents qu'il faisait sans cesse à ses maîtresses, à ses favoris, aux dames et aux seigneurs de sa cour, activaient l'industrie des plus habiles orfévres du royaume et de l'étranger. Le roi *chevalier* ne dédaignait pas de diriger lui-même les travaux de ces artistes, de visiter leurs ateliers et de leur donner des modèles de sa main. Les Mémoires de Cellini nous apprennent qu'il allait soumettre chacun de ses nouveaux ouvrages à l'approbation du roi, et que ce prince les lui commandait quelquefois d'après ses propres idées; car Brantôme raconte que François Ier avait fait faire pour sa maîtresse, madame de Châteaubriant, une foule de bijoux d'or précieux, chargés d'emblèmes et de devises, et que, les ayant réclamés à cette dame, qu'il n'aimait plus, la comtesse les lui rendit fondus en lingots.

Cellini ne vint en France qu'en 1540; et l'Orfévrerie française, notamment celle de Paris, n'avait pas attendu son arrivée pour se distinguer par l'exécution de grandes pièces d'argent et de magnifiques joyaux, qui étaient certainement composés déjà dans le goût italien. Il est cependant remarquable que le Corps de l'Orfévrerie parisienne ne se soit pas recruté alors parmi ces artistes étrangers qui venaient chercher fortune à la cour de France; on ne trouve, dans les listes des maîtres orfévres jurés, que des noms français appartenant la plupart à la bourgeoisie parisienne et au métier de l'Orfévrerie, tels que les Cressé, les Gedouin, les de Gatine, les Trudaine, les Toutin, les Hotman, les Barbedor, les Marcel,

enfin, qui avaient produit un prévôt des marchands, et qui devaient bientôt en produire un nouveau. Ces familles d'orfévres héréditaires, moins riches en fortune qu'en considération, avaient déjà donné plus d'un échevin et plus d'un magistrat municipal à l'Hôtel de Ville et au Châtelet de Paris.

Nous ne savons pas positivement quels étaient les plus renommés entre les orfévres français qui travaillaient pour le roi et les princes. Nous voyons seulement, en 1535, François Ier acheter de Robert Rouvet, orfévre à Paris, une ceinture d'or garnie de pierreries, une *bordure* d'or garnie de rubis et diamants, et un carcan d'or orné de diamants, le tout pour le prix de trois mille six cents livres tournois. Les Comptes *royaux* nous feraient connaître une grande quantité d'achats analogues, qui témoignent de la largesse du roi et de sa passion pour l'Orfévrerie. Léonard de Vinci, qui recevait, sur l'*épargne* du roi, une pension de sept cents écus d'or, était sans doute consulté, comme nous l'avons dit, dans le choix ou la commande des objets que François Ier achetait des orfévres : ses manuscrits offrent çà et là quelques modèles qui semblent avoir été dessinés pour l'Orfévrerie. Benvenuto Cellini, dans son *Trattato dell' Oreficeria*, dit qu'à Paris on faisait, mieux et plus que partout ailleurs, la *grosserie*, c'est-à-dire l'Orfévrerie d'église, la vaisselle de table et les figures d'argent, fabriquées au marteau avec une perfection qu'on n'égalait en aucun autre pays.

Ce sont toujours des ouvrages de grosserie que la Ville offre en présents aux entrées solennelles des rois, des reines, des légats et des archevêques. Les relations, par malheur, ne nous ont conservé que le prix de ces présents. A l'entrée de la reine Claude de France, en 1517, la vaisselle d'argent que la Ville lui donna avait une valeur de deux mille cinq cents livres tournois. A l'entrée de la reine Aliénor d'Autriche, en 1530, la Ville lui présenta, outre trois chandeliers d'argent doré, hauts d

trois pieds, et destinés à être placés en regard du *navire* (nef) d'or qu'elle avait reçu en don de la ville de Bordeaux, « un beau buffet bien complet de vaisselle d'argent toute vermeille et de la plus belle façon que l'on puisse adviser. » François Ier avait sans doute, dans le Trésor de la couronne, un prodigieux amas d'argenterie, qu'on n'étalait sur les dressoirs que dans les grandes solennités. Au festin qui eut lieu dans la *grand'salle* du Palais, à l'occasion de l'entrée de la reine Claude, un dressoir s'adossait à chaque pilier, tout chargé de vaisselle d'or et d'argent; le dressoir de la reine, contre le deuxième pilier, en avait une si grande quantité, dit le chroniqueur, qu'*à peine le sçavoit-on priser.*

Les portraits qui nous restent de François Ier et des seigneurs ou des dames de son temps nous les montrent aussi éblouissants d'or et d'argent que pouvaient l'être leurs dressoirs et leurs tables : hommes et femmes ont des ceintures ou des baudriers, des *chapels* ou des coiffes, des chaînes à plusieurs rangs, des bracelets et des bagues, qui faisaient dire à un contemporain : « Ces gens-là portent leurs moulins et leurs champs sur leurs épaules. »

Quand Benvenuto Cellini, conduit à François Ier par le cardinal de Ferrare, parut à Fontainebleau avec le bassin et l'aiguière d'argent qu'il avait préparés comme échantillon de son savoir-faire, le roi fut émerveillé, et, de ce moment, tout le monde s'inclina devant les œuvres de l'artiste florentin. Il y eut dès lors une sorte de révolution dans l'Orfévrerie française, et la mode ne voulut plus entendre parler que d'ouvrages en ronde bosse et en bas-relief, exécutés dans le style élégant et grandiose du bassin et de l'aiguière. Ces deux pièces n'étaient pourtant pas tout à fait terminées, brunies et ciselées, lorsque leur auteur les offrit au roi de la part du cardinal de Ferrare. Benvenuto avait certainement imité les anciens dans ces ouvrages, qui furent proclamés les plus beaux qu'on eût vus jusqu'alors. L'admiration du roi se propagea par toute

la cour, et sans doute, en même temps, la curiosité, l'envie, dans la corporation des orfévres. François Ier assigna une pension de sept cents écus d'or à Benvenuto, outre cinq cents qu'il lui donna pour sa *bienvenue;* et celui-ci se chargea aussitôt d'exécuter douze statues d'argent de dieux et de déesses, hautes de quatre brasses (près de deux mètres), destinées à servir de candélabres autour de la table royale. Benvenuto fit les modèles de ces statues, et le roi en fut si content, qu'il lui ordonna de les exécuter en métal; bien plus, il l'installa dans l'hôtel du Petit-Nesle, au bord de la Seine (sur l'emplacement actuel de l'hôtel de la Monnaie), dont Benvenuto se considéra comme légitime propriétaire, et non comme simple occupant. C'est dans cet hôtel que l'artiste établit ses ateliers, où travaillaient, sous les ordres de son élève Ascanio, d'habiles ouvriers italiens, allemands et français; c'est là que François Ier vint plusieurs fois visiter les travaux qu'on y exécutait pour lui. On comprend combien cette faveur insigne accordée à un artiste étranger blessa la corporation des orfévres de Paris.

Avant cette époque, le roi, mal conseillé ou mal éclairé, avait failli bouleverser et ruiner le corps de l'Orfévrerie par quelques articles d'une ordonnance sur les monnaies, rendue en 1540 : ces articles portaient qu'à l'avenir les orfévres et joailliers ne pourraient user que d'émail *clair* dans leurs ouvrages, d'or pur à vingt deux carats sans remède, et d'or fin à un quart de carat de remède, y compris toutes soudures et déchets, le tout sous peine de confiscation. Quant aux ouvrages fabriqués contrairement à ces nouveaux règlements, ils devaient être contre-marqués, dans le délai de quinze jours, au Bureau des Orfévres. La corporation tout entière était atteinte dans son industrie et ses intérêts; il y eut une vive protestation contre l'ordonnance; mais les généraux des Monnaies ne tinrent pas compte de ces justes plaintes, et mirent sous le scellé tous les objets d'Orfévrerie qu'ils trouvèrent en

contravention dans les boutiques. Les orfévres avaient d'abord demandé qu'on leur permît de vendre ces objets pendant un certain temps, après lequel ils seraient tenus de fondre ceux qu'ils n'auraient pas vendus.

La requête des orfévres, contenant leurs *remontrances*, fut rédigée et signée par les principaux maîtres, qui la présentèrent au roi. Les suppliants étaient : Toutin, Philippe le Roy, Jean Cousin l'aîné, Cressé, Jacob, Garnier, Castillon, Hotman, Jean Lenfant, Mathieu Marcel, Nicolas Lepeuple, Jean Herondelle et d'autres anciens de la communauté, qui avaient tous été gardes en charge. Le nom de Cousin, parmi les signataires de cette requête, nous permet de supposer que ce grand artiste, originaire de Lorraine, a commencé par être orfévre à Paris, et que son talent plutôt que son ancienneté (il avait alors vingt-six ans) l'avait fait élire garde nouveau en 1536. Les orfévres représentaient au roi qu'il était impossible de *besogner d'or à vingt-deux carats sans remède* ni d'or fin à un quart de carat de remède pour le déchet ; que tout ouvrage d'or et d'argent exigeait des soudures, et que ces soudures entraînaient nécessairement un *remède* plus ou moins fort ; que l'émail *clair* ne pouvait être appliqué à certains ouvrages de peu de valeur ; que ce serait la *destruction* du pauvre marchand, si quelque faute de cinq sols ou autre petite somme dans un ouvrage de grande valeur devait entraîner confiscation de l'objet ; que, parmi les pièces fabriquées avant l'ordonnance, beaucoup ne supporteraient pas la marque sans être endommagées ou rompues, et enfin que plusieurs gentilshommes exigeaient qu'on fabriquât pour eux des pièces en or au-dessus de vingt-deux carats, ce qui était encore sujet à confiscation et amende. Ils demandaient que les généraux des Monnaies fissent l'essai des pièces, à la touche et non à l'eau « qui est nuisible et grande perte aux ouvriers. » En dernier lieu, ils réclamaient, en vertu de leurs priviléges confirmés par tous les rois, contre la prétention exorbi-

tante du prévôt de Paris, qui voulait contraindre les maîtres orfévres au service du guet.

François Ier fit droit à toutes les remontrances de ses chers et *bien-aimés maîtres jurés de l'estat d'Orfévrerie*, et reconnut, par une ordonnance donnée à Fontainebleau le 24 novembre 1541, que les articles compris dans celle de 1540 et relatifs au fait d'Orfévrerie étaient *impossibles autant que difficiles*, tellement « qu'il n y a orfévre, tant soit loyal et expert, qui peut pour l'avenir estre assuré en son estat. »

Pendant que le corps des orfévres de Paris avait à lutter contre les embarras que lui suscitaient et la Cour des monnaies, et la prévôté de Paris, et le corps des changeurs, Benvenuto Cellini trouvait auprès du roi la protection la plus généreuse et les encouragements les moins équivoques. Vasari assure que « il exécuta en France quantité d'ouvrages en bronze, en argent et en or, pendant qu'il était aux gages du roi François Ier. » Benvenuto, dans ses Mémoires, ne parle que de quelques-uns de ces ouvrages, savoir : le bassin et l'aiguière offerts au roi par le cardinal de Ferrare; deux ou trois des douze statues colossales de dieux et de déesses en argent, destinées à la table du roi; un petit vase d'argent doré et ciselé, fait pour la duchesse d'Étampes; la grande salière d'or, son chef-d'œuvre, et trois grands vases d'argent enrichis d'ornements, qu'il essaya d'emporter avec lui en quittant la France.

La salière, dont il fait lui-même la description avec tant d'orgueil, et que Charles IX donna en présent à l'empereur Maximilien II, est aujourd'hui dans le musée de Vienne. C'est un groupe de deux figures, la Terre et l'Océan, entourées de leurs attributs en or, sur une base d'ébène ornée de quatre figurines d'or représentant les quatre parties du jour et accompagnées des quatre Vents ciselés et émaillés. Cette merveilleuse salière, que le roi accueillit par un grand cri d'étonnement et qu'il ne pouvait se lasser d'admirer, fut certainement une espèce de

défi jeté à l'Orfévrerie française, et dès lors tous les artistes s'efforcèrent de s'approprier le genre et les procédés du grand orfévre florentin. Sur les pièces d'Orfévrerie, comme sur tous les objets que l'on pouvait couvrir d'ornements, les figures mythologiques et poétiques prirent la place des figurines historiques, et surtout des figures héroïques empruntées aux romans de chevalerie : on ne tarda pas à négliger tout à fait les personnages du roman de la Rose, aussi bien que les preux de la Table-Ronde, les paladins de Charlemagne, les enchanteurs et les fées. L'Olympe sembla redescendre sur la terre, et l'Orfévrerie n'eut pas la moindre répugnance à devenir païenne.

Benvenuto avait fait, de son hôtel du Petit-Nesle, un château-fort hérissé d'artillerie, et il y soutint plus d'un siége avec l'aide de ses ouvriers et de ses élèves. Ces mœurs belliqueuses contrastaient singulièrement avec les habitudes pacifiques et réglées du corps des orfévres, qui étaient exempts d'aller au guet, *sinon en cas d'éminent péril*, attendu, dit l'ordonnance, que « leur estat consiste en artifice plus que à autre chose. » Il est à présumer que bien des plaintes s'élevèrent contre l'hôte incommode et turbulent du Petit-Nesle. On le regardait, dans le peuple, comme un méchant sorcier. *Son* roi François Ier (c'est sa propre expression), après l'avoir comblé de bienfaits, se fatigua de le soutenir en toute occasion, et Benvenuto, qui s'était fait des ennemis puissants à la cour et parmi les gens de justice, fut forcé de retourner en Italie vers l'année 1545. Il laissa plusieurs vases commencés dans l'hôtel dont il avait eu la jouissance absolue pendant quatre ans, « pour loger et habiter, lui et ses ouvriers, et retirer partie de ses ouvrages et choses servans à son art et mestier. » Il ne reste en France, cependant, qu'un bien petit nombre de pièces d'orfévrerie et de bijoux, sortis de ses mains, dont l'authenticité soit bien établie. On voit, au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale, un camée antique monté par Benvenuto. Cette monture, de forme ovale, ci-

selée, émaillée, est formée de figurines en ronde-bosse et de mascarons que surmonte une Victoire enchaînant deux captifs.

Benvenuto, dans son traité d'Orfévrerie, composé, il est vrai, en Italie et avec l'esprit national qu'exagérait encore sa vanité, passe presque sous silence l'Orfévrerie française ; il entre pourtant dans de grands détails techniques et pratiques sur l'Orfévrerie en général, qu'il divise en huit genres distincts : la joaillerie, les nielles, les filigranes, la ciselure, la gravure en creux, l'émail, la grosserie, et la frappe des médailles et des sceaux. Cette division nous permet d'apprécier quelles devaient être les connaissances d'un orfévre complet à cette époque. Benvenuto se vante d'avoir exécuté ces différents travaux, parmi lesquels les filigranes, l'émail et la grosserie appartenaient surtout à l'Orfévrerie française. Il raconte, dans ses Mémoires, que François Ier lui montra une coupe de filigrane, et lui demanda comment cette coupe était fabriquée ; le roi croyait le surprendre et l'embarrasser : ce qui prouve que le filigrane était un travail essentiellement français; mais Benvenuto expliqua très-clairement le procédé de cette fabrication. Dans son traité *dell' Orificeria*, il dit positivement que l'art de graver les nielles était presque abandonné en Italie vers 1515, et que les orfévres de Florence ne se souvenaient déjà plus des œuvres de Maso Finiguerra. Or on sait que, dans le même temps, cet art, quoique plus grossier sans doute en France, y servait d'auxiliaire à l'art de l'émailleur. Benvenuto ne cite, parmi les habiles orfévres *ultramontains* (non italiens), que Martin de Flandres, qui faisait des nielles admirables, et Albrecht Durer, qui excella aussi dans la gravure sur métal. Il dit que les premiers maîtres de Paris étaient, avant lui, incapables de fondre de grands ouvrages et de souder ensemble les pieces, d'une figure de haute dimension. Il raconte à ce sujet, que, le roi ayant voulu offrir à Charles-Quint, qui traversait la France en 1540, un Hercule d'argent entre

deux colonnes, de la hauteur de trois brasses et demie environ, les orfévres français ne purent jamais venir à bout de souder au torse les jambes, les bras et la tête, en sorte qu'ils furent obligés de lier les membres avec des fils d'argent. Si Benvenuto ne loue guère que la grosserie chez les orfévres de Paris, il fait sans restrictions l'éloge du sable de la Seine pour faire des moules à couler l'or et l'argent. Ce sable, d'une finesse extrême, *extrait du rivage de l'île de la Sainte-Chapelle* (la Cité), dit-il, « a des propriétés que ne possèdent point les autres sables. »

Le règne de Henri II fut encore plus favorable que celui de François Ier à l'Orfévrerie et aux orfévres. Ceux de Paris ne se virent plus aussi souvent préférer les Italiens, dont ils avaient adopté le style et les procédés, pour se conformer au goût dominant de la cour. On ne saurait donc avec certitude reconnaître les ouvrages fabriqués alors par des orfévres français ou par des étrangers. L'Italie, d'ailleurs, n'avait pas seule prêté ses arts et ses artistes à la France; l'Allemagne, par l'influence de la Lorraine, que représentaient les princes de la maison de Guise, imposait également une sorte de féodalité artistique aux orfévres parisiens, qui s'efforçaient aussi d'imiter la ciselure et le dessin des beaux ouvrages de Cologne et de Nuremberg.

Ce fut sous Henri II que François Briot, orfévre de Paris, travailla en étain, et fit surtout, au marteau ou au moule, ces aiguières, ces *buires*, ces bassins et ces plats, dont la composition, luxuriante d'ornements et d'arabesques, est plus riche et plus précieuse que la matière. Cette poterie d'étain *orfevré*, que la mode multiplia sur les dressoirs de la bourgeoisie, et qui ne le cède en rien à la plus riche argenterie par la beauté, la grâce et l'originalité des formes ainsi que des détails, nous semble avoir été, en réalité, le modèle ou la copie, en étain ou en plomb, des chefs-d'œuvre en or et en argent qu'on exécutait pour le roi et les grands. Les originaux, comme on

sait, ont disparu la plupart avec les superbes bijoux, anneaux, bracelets, pendants, colliers et médaillons au repoussé, qu'on trouve décrits dans l'inventaire des joyaux de Henri II en 1560.

Quelques-uns de ces bijoux avaient été travaillés par Benvenuto, qui excellait à faire ces médaillons ou *pourtraicts* ou *enseignes* d'or, que les hommes portaient à leur chapeau, les femmes dans leur coiffure. Déjà, en 1538, Bénédict Ramel (Ramelli) avait exécuté en ce genre un portrait du roi, qui coûta trois cents livres tournois. Sous Henri II, comme on le voit dans son Inventaire, ces *enseignes* étaient devenues des prodiges de joaillerie, par le rapprochement ingénieux de l'or, de l'argent, ciselés, et des pierres dures, taillées, qui composaient ainsi une espèce de tableau. Voici quelques descriptions qui peuvent remplacer les objets eux-mêmes : « Une enseigne d'or où il y a plusieurs figures dedans, garnie alentour de petites roses ; une enseigne d'or, le fond de lappis, et une figure dessus d'une Lucrèce ; une enseigne garnie d'or où il y a une Cérès appliquée sur une agathe, le corps d'argent et l'habillement d'or ; une enseigne d'un David sur un Goliath, la teste, les bras et les jambes d'agathe. » Ces ouvrages, où brillait le grand goût de la Renaissance, n'ont malheureusement pas été épargnés par les révolutions de la mode.

La richesse de la matière à été seule cause de la perte de certains morceaux, qui étaient bien faits pour nous inspirer une haute idée de l'Orfévrerie française. Tel était un reliquaire, donné par Henri II à la cathédrale de Reims, après son sacre : il représentait le saint sépulcre de Jésus-Christ, avec le tombeau en agate sur un rocher d'or émaillé de vert ; le Sauveur et les gardes du sépulcre étaient en or, ainsi que les quatre sibylles placées aûx angles de ce reliquaire, estimé quinze cents écus. Il faut citer encore une autre pièce *de fin or*, que Corrozet appelle un « vray chef-d'œuvre d'orfévrerie, » et qui fut

offert au roi par la ville de Paris, en l'honneur de son entrée au mois de juin 1549. C'était un groupe de trois rois ressemblant *naïvement* à Louis XII, François Ier et Henri II, avec trois figures allégoriques : la Paix, la Justice et la Force, qui posaient le pied sur le dos de quatre Harpies soutenant la base de ce groupe orné de devises et d'armoiries.

Certes, un pareil ouvrage, exécuté en or, n'a rien de surprenant, à cette époque où Jean Goujon modelait les figures et les bas-reliefs de la fontaine des Innocents, où Philibert Delorme construisait le château d'Anet, où Diane de Poitiers, cette reine des arts de la Renaissance, faisait appel à tous les artistes de génie, à tous les ouvriers habiles, pour que le règne de son royal amant rivalisât avec le siècle des Médicis. L'Orfévrerie, comme on l'a vu souvent, ne restait jamais en arrière des autres arts, et suivait leurs progrès ainsi que leurs transformations. Benvenuto Cellini, qui ne demeura que cinq ans en France, eut assurément moins d'action sur l'Orfévrerie que Germain Pilon et Jean Goujon, qui prêtaient souvent leur crayon aux orfévres.

Les orfévres ne demeuraient plus exclusivement sur le Pont-au-Change ; ils s'étaient logés aussi sur le pont Saint-Michel, qu'on avait nommé le *Petit-Pont* avant l'année 1424, et ils occupaient toutes les maisons de ce pont, plusieurs fois détruit pas les eaux et rebâti en bois. Le martelage continuel des forges avait ébranlé les pilotis vermoulus, que l'inondation de 1547 entraîna, avec les maisons qu'ils soutenaient. Le pont reconstruit aussi peu solidement qu'auparavant (il tomba encore en 1616), les orfévres y ouvrirent de nouveau leurs ateliers ; mais les plus riches, ceux que la chute si fréquente des ponts de Paris avait dégoûtés de ces habitations peu solides et insalubres, se retirèrent auprès du Châtelet, qui était le centre de la juridiction des métiers, et surtout de l'Orfévrerie, car le prévôt de Paris avait une suprématie spéciale

dans les corporations des orfévres, et les élections des gardes du métier avaient lieu chaque année, sous ses auspices, dans la grande salle du Châtelet. Ce fut sans doute d'accord avec le prévôt que les orfévres contribuèrent de leurs deniers à l'élévation d'un vaste bâtiment en pierres de taille et en briques, qui fut commencé en 1549, dans la Vallée de Misère (aujourd'hui quai de la Mégisserie), vis-à-vis du Châtelet. Les orfévres se réservèrent le rez-de-chaussée de ce bâtiment, et y établirent des forges et des *ouvroirs* (boutiques), tandis que le *haut étage* était destiné à la Chambre des commissaires du Châtelet.

La corporation de l'Orfévrerie se ressentait de la passion du temps pour les nouveaux édifices et pour l'architecture de la Renaissance. Le moment était bien choisi pour mettre à exécution un projet qu'on avait agité souvent dans le Bureau du métier : la reconstruction définitive de la chapelle de Saint-Éloi, attenant à l'hôpital et à la maison commune. Les vieux bâtiments menaçaient ruine, et d'ailleurs leur aspect misérable faisait honte à une corporation qui se targuait d'être la première des six composant la *marchandise* de Paris. On avait acheté successivement plusieurs maisons de la rue Jean-Lointier et de celle des Lavandières, pour les besoins de l'hôpital et du Bureau des orfévres : les armoiries du métier étaient sculptées sur les pignons de plusieurs de ces maisons et au-dessus de leurs portes. On résolut, après plusieurs assemblées générales du corps, de ne bâtir qu'une église sur l'emplacement de l'ancienne chapelle, de l'hôpital et de la maison commune, en appropriant les maisons voisines aux usages de l'hôpital et du Bureau. En conséquence, les gardes en charge, Nicolas Lepeuple, Pierre Sausan, Lambert Hotman, Jean Pijard l'aîné, Jean Rovet et Thibaut Laurent, signèrent, le 31 décembre 1550, un marché et devis avec deux architectes (*maîtres ès œuvres*) dont les noms témoignent assez du goût des orfévres en matière d'art : c'étaient Philibert Delorme et Germain Pilon ; l'un avait fait

les dessins et plans de l'architecture; l'autre, ceux de la statuaire et de l'ornementation, car la chapelle, dans le style toscan, devait être surmontée d'une coupole ornée de sculptures. Néanmoins, malgré les plans primitifs, cette coupole ne fut jamais construite.

On commença les travaux avec l'année 1551 : on transporta l'hôpital dans les maisons de la rue Jean-Lointier, et l'administration de la communauté dans une grande maison de la rue des Lavandières, à l'enseigne de la Fleur-de-Lis. La démolition des vieux bâtiments et la construction des nouveaux furent entreprises simultanément, et poussées avec tant d'activité, que la chapelle, remarquable par la simplicité, l'élégance et la noblesse de son architecture, était debout en moins de quatre ans; elle ne fut achevée toutefois qu'en 1565 et 1566 par les soins des gardes en charge pendant ces deux années-là; elle reçut à la fois tous les accessoires nécessaires à sa décoration intérieure, des vitraux peints en grisaille dans l'école des Pinaigrier, des statues et des bas-reliefs dus au ciseau de Germain Pilon : les statues de Moïse et d'Aaron, ainsi que celles des Apôtres, étaient regardées comme un des plus beaux ouvrages de ce fameux artiste. Les armoiries et les emblèmes du corps des orfévres avaient été reproduits en saillie aux clefs des voûtes et aux tympans des arceaux. Malheureusement, on n'a pas même conservé un *pourtraict au naturel* de cette chapelle, que l'on qualifiait pourtant de *magnifique* au milieu de la décadence architecturale du dix-huitième siècle.

Le corps de l'Orfévrerie était en pleine prospérité à Paris et dans toute la France; les travaux se multipliaient avec le nombre des maîtres et des ouvriers; les objets *ouvrés* en or et en argent se répandaient dans la bourgeoisie; le luxe de la ville se modelait sur le luxe de la cour. Ce fut alors que le roi jugea convenable de réformer les anciens statuts des orfévres et joailliers; il régla en même temps, dans son édit de Fontainebleau du mois de mars

1554, l'industrie des affineurs, départeurs, batteurs et tireurs d'or, en se fondant sur ce que la grande quantité de vaisselle qu'il avait fait convertir en testons et demi-testons (monnaie d'argent portant la *teste* du roi) accusait la mauvaise foi des orfévres de son royaume, « pour la faute et tare de loy qui s'est trouvée en icelle. » Il avait donc, après délibération de son Conseil privé, et sur l'avis de gens compétents, établi un nouveau règlement, dont les maîtres orfévres devraient jurer d'observer tous les articles.

« Nul ne pourra exercer le métier d'Orfévrerie que dans « les villes où il y a parlement, siége présidial, bailliage et « sénéchaussée, archevêché, évêché; nul ne pourra être « reçu maître, s'il n'a travaillé au moins sept ans sous un « maître. II. Nul *apprentif* ne sera admis en maîtrise, s'il « ne sait lire et écrire, et s'il n'a subi un examen préala- « ble sur les *alleaiges* (alliages) d'or et d'argent. III. Le « nombre des orfévres sera fixé irrévocablement dans cha- « que ville, pour obvier au nombre *excessif* des orfévres « et aux *infinis abus* que ce nombre entraîne, principale- « ment à Paris, où l'on fabrique tant de faux ouvrages, « dans lesquels il y a trois ou quatre carats de déchet sur « l'or, dix-huit et vingt grains sur l'argent. IV. Les orfé- « vres marqueront tous leurs ouvrages de leurs poinçons, « lesquels auront été d'abord *frappés* sur la table de cui- « vre de l'Orfévrerie, dans l'hôtel des Monnaies, dont ils « relèvent. V. Les orfévres, avant d'être reçus maîtres, « fourniront caution de vingt marcs d'argent à Paris, et « de dix dans les autres villes, entre les mains du général « de la Cour des Monnaies. VI. Les orfévres de Paris con- « tinueront à se gouverner *selon la mode ancienne;* mais « ceux de chaque bailliage et sénéchaussée s'assembleront « tous les deux ans en l'hôtel des Monnaies, pour élire « deux gardes de leur métier, et pour prêter serment par- « devant le bailli ou le sénéchal, ou leur lieutenant; quant « aux orfévres de Paris, ils prêteront serment, non plus

« ès mains du procureur du Châtelet, comme ils avaient « coutume de le faire, mais en présence de la Cour des « Monnaies; les noms des orfévres étant tous enregistrés, « les gardes et jurés du métier procéderont à la visite des « ouvrages d'Orfévrerie. VII. Les orfévres auront soin « de dresser en telle sorte la *loi* de leurs ouvrages, soit « *grosserie*, soit *menuiserie*, que, nonobstant les soudu- « res, moulures, bords et *souages*, l'or s'y trouve à vingt- « deux carats, à un quart de remède, et l'argent à onze « deniers douze grains fin, à deux grains de remède, sous « peine de confiscation de l'ouvrage et de cinquante livres « d'amende; un contrôleur sera établi dans chaque hôtel « des Monnaies pour tenir registre de tous les ouvrages « essayés par les jurés du métier. VIII. Les orfévres, sous « peine de mille livres tournois d'amende et de punition « corporelle, inscriront, de leur main, sur *bons, entiers « et loyaux registres*, toutes les matières d'or et d'argent, « en masse ou en œuvre, qu'ils achèteront ou vendront, « avec les noms des acheteurs et des vendeurs. IX. Les « orfévres, sous peine de punition corporelle et amende « arbitraire, ne mettront en œuvre aucune pierre fausse, « ne teindront aucune pierre fine, et ne monteront l'a- « métiste et le grenat que sur feuilles d'argent. X. Les or- « févres et joailliers seront responsables de tous les ou- « vrages qu'ils vendront; ils ne tiendront boutique qu'*en « lieux publics et apparens*, de manière que leurs four- « neaux et leur forges soient exposés à la vue de tout le « monde. XI. Ils ne pourront faire des opérations de « change avec les changeurs, ni acheter aucune matière « d'argent au-dessous du titre, sous peine d'être punis « comme *billonneurs, rogneurs et difformateurs de mon- « naies*. »

Les autres articles de cet édit réglementaire de l'Orfé- vrerie concernaient les joailliers (simples vendeurs de joyaux) et les merciers, qui se voyaient soumis, comme les orfévres fabricants, à la visite des gardes-jurés du mé-

tier, et les affineurs, départeurs, orbatteurs et tireurs d'or et d'argent, qui étaient avertis de n'employer que du métal au titre de la *loi* (l'alloi).

Cette ordonnance souleva de vives réclamations de la part des orfévres de Paris, qui firent représenter au roi que certains articles leur seraient *à charge insupportable*. Ils obtinrent un nouvel édit l'année suivante (22 mars 1555), lequel modifia, expliqua et perfectionna ces articles qui leur causaient *perte et molestation indue*. Par ce nouvel édit, l'examen des prétendants à la maîtrise fut attribué spécialement aux gardes-jurés, sous les yeux desquels s'exécuterait le *chef-d'œuvre*. On ne réduisit pas le nombre des orfévres exerçant alors le métier à Paris; mais, au delà de ce nombre, on ne pouvait plus créer que six maîtres chaque année. Le roi s'interdisait, sans exception, de délivrer, dans l'Orfévrerie, des *lettres de don de maîtrise*, ce qui avait lieu pour tous les métiers, à l'occasion des avénements, sacres, entrées, mariages, etc., de rois et de reines; il révoquait et abolissait les *franchises* féodales attachées à certains lieux, tels que le Palais, le Temples, l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, etc., dans l'enceinte desquels on avait pu jusqu'alors travailler et vendre de l'Orfévrerie sans être maître et sans avoir à subir la visite des jurés du métier et des officiers de la Monnaie. Le prévôt de Paris ou son lieutenant, assisté des commissaires et sergents du Châtelet, devait seul connaître des vols de vaisselle ou lingots que lui dénoncerait le Bureau des Orfévres. Les clauses rigoureuses relatives aux soudures des ouvrages d'Orfévrerie furent supprimées, et le règlement de 1543 continua d'avoir cours à l'égard du titre de l'or et de l'argent mis en œuvre. Les orfévres cessèrent d'être astreints à écrire sur leur registre le nom des personnes qui leur achèteraient ou leur vendraient des marchandises de leur métier. Enfin, il fut expressément défendu à toute personne, de quelque état, qualité ou condition qu'elles fussent, de faire *fait de courtier* en

Orfévrerie. Telles étaient les principales dispositions de cette ordonnance, qui compléta la législation de l'Orfévrerie au seizième siècle.

Mais les guerres de religion et les iconoclastes huguenots allaient porter un coup funeste à l'art de l'Orfévrerie religieuse : on ne songeait plus à fabriquer des reliquaires, des vases sacrés, des *instruments de messe,* dans un temps où les luthériens et les calvinistes étaient ligués pour détruire tout ce qui appartenait au culte catholique. La plupart des grandes villes du centre de la France furent, pendant un temps, au pouvoir des *rebelles,* et l'on ne saurait calculer combien de monuments d'ancienne Orfévrerie disparurent dans cette invasion de barbares fanatiques qu'animait davantage l'espoir du butin.

C'est de cette époque surtout que date la perte des plus précieux chefs-d'œuvre des siècles de saint Éloi, de Charlemagne et de Suger, que le respect des générations avait protégés jusqu'alors à travers toutes les calamités publiques. Les religionnaires n'étaient pas les seuls qui fissent la guerre aux châsses des saints; les voleurs se mettaient de la partie, et il y avait une sorte de croisade entreprise partout contre les trésors des églises; il y avait en même temps un immense commerce clandestin de métaux précieux : affineurs d'or et d'argent, batteurs et tireurs d'or, passementiers, drapiers, fripiers, marchands de soie, merciers, revendeurs et autres marchands se mêlaient de ce commerce de recélage. Charles IX, par son édit du 17 mars 1566, défendit, sous peine de confiscation de corps et de bien, tout trafic de ce genre, et enjoignit aux orfévres de s'y opposer, en aidant le prévôt de Paris à découvrir les larrons, les recéleurs et leurs intermédiaires.

Charles IX, qui semble avoir eu en grâce spéciale le corps des orfévres de Paris, confirma, par plusieurs lettres *royaux,* en 1572, les « priviléges, immunités, franchises et libertés » que leur avaient octroyés les rois ses prédécesseurs. Ce corps de métier jouissait de l'estime

générale, tant à cause du caractère honorable de ses membres, que des graves intérêts de la fortune publique confiés à leur probité. Les orfévres luttaient entre eux d'émulation pour mériter cette bonne renommée, qui les conduisait aux charges municipales. Charles IX avait fondé, en 1563, le consulat ou tribunal de commerce de Paris, composé d'un juge et de quatre consuls, élus dans le sein des six corps de marchands par les marchands eux-mêmes. Ces places de juges et de consuls furent souvent remplies, depuis leur création, par des orfévres qui s'étaient distingués comme gardes-jurés de leur métier : on en compta plus de soixante inscrits sur les tables du Consulat, jusqu'à la suppression des jurandes en 1777. Les orfévres, comme nous l'avons déjà remarqué, donnèrent aussi des échevins et des quarteniers à la ville de Paris, et, en 1570, un de ces échevins, doyen de sa corporation, fut élu prévôt des marchands. C'était Claude Marcel, de cette ancienne famille d'orfévres qui comptait déjà un prévôt des marchands sous le règne du roi Jean et plusieurs gardes-jurés de l'Orfévrerie à différentes époques.

Claude Marcel, né en 1520, avait sa boutique sur le Pont-au-Change, comme ses ancêtres ; il fut deux fois échevin, en 1557 et 1562 ; puis conseiller de ville, puis consul, avant d'être prévôt des marchands : ces diverses fonctions honorifiques étaient accordées moins à son talent d'administrateur qu'à son autorité en ville et à son crédit en cour. Il avait su, malgré son humeur caustique et bourrue, gagner les bonnes grâces de la reine Catherine de Médicis, qui le recommanda particulièrement au roi régnant, comme un des plus fidèles et des plus utiles serviteurs de la couronne. Ses envieux disaient qu'il s'était poussé dans la faveur de la reine-mère, en la mettant au courant de tout ce qui se passait dans les conciliabules des marchands. Il était, en effet, fort assidu auprès de Catherine, qui le prit en amitié et qui ne dédaigna pas de tenir un de ses enfants sur les fonts. Elle l'appela depuis son *compère* et

donna ainsi prétexte à toutes les familiarités que se permettait ce singulier courtisan.

Pendant qu'il était prévôt des marchands, il alla prier, au nom de la Ville, la reine-mère d'assister au feu de la Saint-Jean, sur la place de Grève; après les compliments d'usage, il s'approcha de Madame Marguerite de France, qui était une éblouissante beauté de vingt ans, et, la prenant sous le menton, il lui dit brusquement : « Vous en êtes priée aussi, la jeune fille! » Marguerite rougit et sourit, en regardant sa mère qui riait de la boutade. Au reste, Claude Marcel ne se gênait pas davantage lorsqu'il parlait au roi; un jour, Henri III, se félicitant d'avoir fait enregistrer plusieurs édits bursaux, dont le produit avait été dissipé en folles prodigalités, déclara pourtant qu'un de ces édits, celui des *substituts*, reposait sur une injustice : « Au contraire, repartit Marcel, cet édit est plus équitable que les autres, et celui-là seul est tourné à votre profit. » Le produit de cet édit avait servi à bâtir une partie du Louvre. Claude Marcel, qui ne manquait pas de mérite comme orfévre, conservait toujours sa boutique, quoique prévôt des marchands, quoique receveur des décimes, quoique intendant des finances; car il avait obtenu successivement ces deux emplois, par la faveur de la reine-mère et des Guise qu'il servait aussi avec dévouement. On doit croire qu'il ne s'était pas épargné dans le complot de la Saint-Barthélemy. Comme intendant des finances, il conserva son franc-parler avec tout le monde. Deux de ses collègues, les sieurs de Petremol et de Chenaille, s'étant hasardés de le railler devant le roi en lui disant qu'il avait la bouche malpropre et l'haleine fétide : « Je ne sais si j'ai la bouche sale, répondit-il, mais du moins j'ai les mains nettes. » Le roi se tournant vers Chenaille : « Cela s'adresse à vous? » lui dit-il.

Marcel, en fréquentant la cour, avait fini par se laisser prendre à l'appât de la noblesse; il maria une de ses filles au seigneur de Vicour. Les noces se firent le 8 décembre

1578 à l'hôtel de Guise; toute la cour y assista : le roi, les reines, les princes; on soupa, et les mascarades commencèrent avec le bal. Henri III, *masqué en homme* (il se déguisait d'ordinaire en femme), parut dans une *entrée* de ballet, avec trente princesses et dames de la cour « vestues de draps et toile d'argent et soye blanches, enrichies de pierreries en très-grand nombre et de grand prix. » La gaieté et la confusion s'accrurent de telle sorte, que les plus sages *dames* et *damoyselles* se retirèrent à temps; il y eut tant de *vilainies*, dit une version du *Journal de Henri III* « que, si les murailles eussent pu parler, elles auraient dit beaucoup de belles choses. »

Claude Marcel n'était plus prévôt de Paris, lorsque les orfévres et les changeurs du Pont-au-Change furent en querelle avec les oiseliers ou oiseleurs. Ceux-ci avaient reçu de Charles VI, en 1402, le privilége de vendre leurs oiseaux sur le pont, tous les dimanches et fêtes, au sortir de la messe; de s'installer sous les auvents des maisons, et d'accrocher leurs cages aux volets des ouvroirs et fenêtres des orfévres et changeurs; ils firent renouveler par Henri III, en 1575, ce privilége qui leur était accordé par les rois de France, « en considération de ce qu'ils soient tenus bailler et délivrer quatre cents oiseaux » aux entrées des rois et des reines dans Paris, après leurs sacres. Les orfévres et changeurs, propriétaires ou locataires des maisons du Pont-au-Change, réclamèrent contre ces lettres *royaux*, et voulurent s'opposer à la vente des oiseaux. Les oiseleurs portèrent leurs plaintes devant le Parlement, qui leur donna gain de cause, « attendu que jamais les intimez ne se sont plaints ne fait instance aux suppliants, et qui ont leurs maisons accoustumez à cette charge de les laisser mettre et attacher leurs cages contre les ouvroirs et maisons : que l'on y mette des oyseaux tant seulement, et non point des chiens, chats, lappins, serbotines (*écureuils?*) ou autres denrées et marchandises. » La conclusion de l'arrêt les autorisait donc à continu

comme par le passé, de tenir marché sur le Pont-au-Change. Les orfévres et changeurs se liguèrent pour empêcher, de vive force, l'exécution de cet arrêt : ils jetèrent par terre les cages en blasphémant Dieu, foulèrent aux pieds les oiseaux, frappèrent les oiseliers et commirent d'autres excès, *au comptempt et mespris de l'authorité de la Cour.* Le Parlement prit la défense des oiseliers, maintint leurs anciens droits, et condamna, comme principal auteur de ces actes de violence, Pierre Filacier, maître orfévre, à payer vingt écus de dommages-intérêts aux demandeurs, et dix écus d'amende au roi. Néanmoins, les oiseliers acceptèrent une transaction amiable avec les orfévres du Pont-au-Change, et transportèrent une partie de leurs cages et de leurs oiseaux à la Vallée de Misère (quai de la Mégisserie), où se trouvaient aussi des boutiques d'orfévres.

Sous Charles IX et sous Henri III, l'école italienne était seule en faveur dans l'Orfévrerie ainsi que dans tous les arts ; mais les orfévres avaient si grand soin de faire observer leurs statuts, que les artistes étrangers ne pouvaient guère travailler qu'en cachette, comme *suivant la cour*. C'était donc aux artistes français que la cour s'adressait pour les ouvrages de luxe. Alors plus que jamais les orfévres, s'ils n'étaient eux-mêmes capables de dessiner leurs modèles, réclamaient l'assistance des architectes, des statuaires, des peintres et des graveurs.

Il y avait aussi des orfévres qui réunissaient tous ces talents divers. Jacques Androuet Ducerceau, qui fut un des architectes de l'Hôtel de Ville et qui était souvent chargé de fournir des *crayons* (esquisses) pour le service de la reine-mère, composait et gravait des sujets d'arabesques pour l'Orfévrerie ; Pierre Woeiriot, né en Lorraine, sculpteur, ciseleur, graveur et orfévre, a coopéré sans doute aux plus beaux ouvrages de joaillerie qui s'exécutèrent au seizième siècle ; Étienne Delaulne, dit *Stephanus*, né à Orléans, établi d'abord à Strasbourg, vint apporter à

Paris les premières efflorescences de l'art allemand qui avait fondé de si brillantes pépinières d'artistes à Nuremberg et à Augsbourg ; Étienne Delaulne, qui retourna se fixer à Strasbourg quand la Ligue eut chassé du Louvre Henri III et sa cour efféminée, avait jeté, au milieu de l'engouement italien, une brillante évocation des écoles de Jean Collaert, d'Anvers, et de Théodore de Bry, de Francfort. Étienne Delaulne, pendant quinze ou vingt ans, fut l'inspirateur et le guide des orfévres et des joailliers de Paris, et, si la plupart des objets exécutés d'après ses dessins ont disparu, nous avons du moins les gravures de ces pièces qui l'emportent sur les plus riches compositions de Finiguerra et de Caradosso. L'Orfévrerie et surtout la joaillerie françaises apparaissent avec tout leur éclat dans l'œuvre de Stephanus, qui empruntait quelquefois le crayon de Jean Cousin, auquel l'âge n'avait rien ôté de son admirable talent de *dessigneur ;* ses fonds de coupe niellés et emaillés, ses *miroirs de main* encadrés de figures allégoriques, ses bas-reliefs au repoussé, ses ornements en arabesques, sont là pour témoigner que l'art de la Renaissance faisait encore des progrès à la fin du siècle qui l'avait enfanté. Après Étienne Delaulne, Jean Vovert, Jean Morien ; Stephanus Carteron, de Châtillon ; Jean Toutin, de Châteaudun ; Jacques Hurtu ; P. Simony, de Strasbourg, et d'autres dont nous possédons les œuvres gravées, se montrèrent dignes de leur illustre devancier.

L'Orfévrerie de cette époque prêtait son concours à diverses industries de luxe, notamment à celle des meubles. On avait imaginé d'incruster d'or, d'argent et de pierres dures l'ébène, le sandal, le cèdre, l'ivoire, la corne et toutes les substances qui servaient à la confection des *cabinets*, espèce de coffrets à tiroirs, qui remplaçaient les bahuts et les *écrins*. Ces *cabinets*, inventés, dit-on, à Augsbourg, étaient souvent décorés de statuettes, d'ornements, de médaillons et de plaques, en or et en argent. Paris n'avait pas accaparé à lui seul la fabrication de l'Orfévrerie

qui florissait par toute la France. Il suffit, pour comprendre l'importance de ce commerce au seizième siècle, de dire que les maîtres orfévres de Rouen, ayant droit de *merq* (marque), en 1563, étaient au nombre de deux cent soixante-cinq.

On a retrouvé récemment, dans cette ville, la plaque de cuivre sur laquelle avaient été gravés les noms et les marques de ces orfévres, pour remplacer un tableau du même genre, détruit, avec tous les *extencilles* de la Maison des Orfévres, par les huguenots qui s'étaient emparés de Rouen, le 26 octobre 1562. Il est remarquable cependant que les dévastateurs de la Maison des Orfévres (rue de la Grosse-Horloge, nº 2) ne brisèrent pas le vitrail représentant les armes de la corporation de Rouen et daté de 1543. Ce beau vitrail, dans lequel l'écusson, soutenu par des griffons, surmonté d'un creuset allumé, et entouré de fourmis et de gouttes de sueur allégoriques, porte pour devise ce verset de saint Paul : *Opus quale sit ignis probabit* (le feu prouvera quel est l'ouvrage).

Parmi les plus habiles orfévres du seizième siècle, on cite l'orfévre de Charles IX, Claude de la Haye, dont le fils Jean de la Haye, également orfévre du roi, fabriqua une grande partie de la vaisselle de Gabrielle d'Estrées. L'Inventaire des biens meubles de cette belle maîtresse de Henri IV nous rappelle que, pendant ce siècle ami des arts, les maîtresses des rois avaient au plus haut degré le sentiment de l'art, et que, sous François Ier, Françoise de Foix, comtesse de Châteaubriand, Anne de Pisseleu, duchesse d'Étampes, et, sous Henri II, Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois, ne furent pas étrangères à la prospérité de l'Orfévrerie et de la joaillerie françaises. Diane de Poitiers surtout, dans son château d'Anet, avait accumulé des merveilles d'or, d'argent et de pierreries précieuses, *inventées* et mises en œuvre par d'excellents *ouvriers*. Il faut ajouter le nom de Bernard de Palissy, qui raviva l'art des émaux de Limoges, aux noms des grands artistes dont l'Orfévrerie suivit les inspirations.

La Ligue, comme les guerres de religion, avait forcé sans doute les orfévres de se reposer, en attendant le retour de la paix et du luxe. Sauval cite pourtant un célèbre orfévre, nommé Courtois, qui n'est pas dans les listes chronologiques des gardes du métier, à moins que ce ne soit Pierre Courtet, maître-juré en 1593. Henri IV avait en telle estime cet orfévre, qu'il le logea dans la galerie du Louvre, c'est-à-dire dans le rez-de-chaussée qui régnait sous cette galerie, et qui fut occupé, en 1608, par les premiers artistes, peintres, sculpteurs, horlogers, graveurs en pierres fines, doreurs et damasquineurs, etc., formant une sorte d'école polytechnique des beaux-arts et offrant des modèles à l'industrie libre.

Ces orfévres, que Henri IV avait établis dans le Louvre, *pour s'en servir au besoin*, étaient exempts de la visite des gardes de l'Orfévrerie, mais tenus, comme les autres maîtres, demeurant dans la ville, de faire contremarquer leurs ouvrages au Bureau du métier ; ils pouvaient avoir chacun deux apprentis au lieu d'un, et ces apprentis étaient reçus maîtres au bout de cinq ans d'exercice au Louvre, sans être obligés de subir l'examen des jurés, de faire le chef-d'œuvre, et de payer le droit du marc d'argent que payait chaque nouveau maître. Ces orfévres du Louvre, qui s'intitulaient *orfévres du roi* et qui se trouvaient séparés du corps de l'Orfévrerie par des priviléges exorbitants, ne furent jamais vus de bon œil dans ce Corps où ils étaient entrés, pour ainsi dire, de vive force.

Le Corps ne mit que plus de vigueur et de persévérance à repousser tous les empiétements du bon plaisir royal sur les anciennes prérogatives du métier. La déclaration de Henri II, du 22 mai 1555, qui reconnaît que les orfévres étaient toujours exceptés des créations de *lettres de maîtrise*, cette déclaration fut là base de tous les procès qu'ils soutinrent pour faire respecter leur droit. Ils obtinrent de Henri III, le 19 octobre 1584, une déclaration confirmative de la précédente, et Henri IV déclara de même, à

son tour, le 15 octobre 1597, que nul ne serait exempté de l'apprentissage et du chef-d'œuvre de maîtrise, afin que « la fidélité et la prud'hommie de ceux qui travailloient en or et en argent soit connue et expérimentée, comme il est requis et nécessaire plus qu'en tous autres estats et mestiers, pour la conséquence de leurs ouvrages. » Depuis, à diverses reprises, on obtint du roi des lettres patentes qui tendaient à contredire ce principe ; mais le roi, mieux informé, ne manqua jamais de retirer ces lettres comme non avenues. Les grands-officiers de la couronne, tels que le grand prieur de France, essayèrent souvent de créer des orfévres par brevet du roi et de maintenir des orfévres *suivans la cour*, en se fondant sur certaines traditions de l'hôtel du roi ; les orfévres de Paris poursuivirent avec un zèle infatigable les intrus que soutenait la cour, et ils eurent gain de cause devant le conseil d'État.

Ils avaient rencontré plus d'opposition et de difficultés, quand ils voulurent protester contre l'établissement de l'Orfévrerie sans maîtrise, dans l'hôpital de la Trinité. François Ier avait fondé en 1545 cet hôpital, destiné aux enfants pauvres qu'on y faisait travailler à différents métiers, et qui n'étaient pas soumis aux règles de l'apprentissage et de la maîtrise. Les maîtres orfévres, pendant plus d'un siècle, protestèrent et remplirent de leurs réclamations tous les tribunaux, sans réussir à faire pénétrer la visite de leurs jurés dans l'enceinte de l'hôpital ; ils obtinrent toutefois, en 1576, que l'orfévre chargé de l'instruction des enfants de l'hôpital serait certifié *suffisant* et *capable*, par les gardes de l'Orfévrerie. Un arrêt du Parlement, du 8 octobre 1621, ordonna qu'à l'avenir on ne recevrait dans l'hôpital que deux orfévres tous les huit ans, l'un travaillant en or et l'autre en argent.

Les beaux ouvrages d'Orfévrerie que le seizième siècle a produits en si grande abondance n'existent plus depuis longtemps ; leurs descriptions, qui reviennent si fréquemment dans les récits des entrées de rois, de reines, de

princes, d'évêques, etc., suffisent pour nous faire apprécier le caractère grandiose que l'art avait pris en France. Le don que la ville de Paris fit à Charles IX après son sacre, en 1571, peut justifier les regrets que nous inspire la perte de tant de chefs-d'œuvre. Sur un grand piédestal soutenu par quatre dauphins, un char de triomphe, traîné par deux lions avec colliers aux armes de Paris, portait Cybèle, Neptune, Pluton et Junon, représentant la reine-mère et ses enfants; vis-à-vis du char, Jupiter debout, représentant le roi, entre une colonne d'or et une d'argent, recevait avec son sceptre la couronne impériale que lui apportait un aigle placé sur la croupe du cheval Pégase: la frise du piédestal offrait le tableau en relief des victoires qui avaient signalé son règne: aux quatre coins du soubassement de ce piédestal étaient les figures de Charlemagne, de Charles V, de Charles VII et de Charles VIII; les emblèmes et les devises couvraient les faces de ce monument, « tout fait de fin argent, doré d'or de ducat, ciselé, buriné, et conduit d'une telle manufacture, que la façon surpassait l'étoffe. »

Ce n'était pas seulement Paris qui faisait de pareils présents à ses rois. La ville la moins riche accueillait de même leur passage. Lorsque Henri IV entra, au mois d'octobre 1596, dans Rouen appauvri et ruiné par l'occupation du parti ligueur, les échevins s'excusèrent de lui présenter un présent indigne de lui, en lui donnant un grand bassin ou plat d'argent *doré vermeil*, au milieu duquel s'élevait un vase qui versait l'eau *artificiellement*, par deux canaux, en forme de fontaine, avec six grandes coupes plates ou drageoirs d'argent doré, « le tout ciselé et gravé en demy-relief de plusieurs trophées et despouilles de guerre si industrieusement et parfaitement bien élabourés d'art d'Orfévrerie, qu'il ne s'en pouvoit voir de mieux. » Les histoires du temps sont pleines de descriptions analogues qui prouvent que les orfévres de Paris et des principales villes de France n'avaient pas déchu de leur ancienne réputation.

Il ne faut pas oublier que ce fut une pièce d'orfévrerie qui fit passer Henri III pour sorcier, dans sa capitale même, où un orfévre, Pierre Nicolas, était alors quartenier! En 1589, après la fuite de *Henri de Valois*, on trouva, dans son château du bois de Vincennes, « deux satyres d'argent doré, de la hauteur de quatre pouces, tenants chacun en la main gauche et s'appuyants dessus une sorte de massue, et de la droite soutenants un vase de cristal pur et bien luisant, eslevés sur une base ronde, goderonnée et soutenue de quatre pieds d'estal. » On reconnaît, dans cette description, des cassolettes à brûler des parfums; mais le préjugé populaire tint à proclamer que ces satyres n'étaient autres que des idoles de démons à qui le roi rendait un culte abominable.

C'était toujours la vaisselle de table, c'était toujours le *parement* des habits, que l'Orfévrerie et la joaillerie s'empressaient de multiplier à l'infini, pour l'usage des princes et de la noblesse. Plus la bourgeoisie, atteinte à son insu de l'influence austère du protestantisme, affectait de modestie dans ses vêtements de laine à couleurs sombres, plus elle se piquait d'économie en n'étalant sur ses buffets que des vases d'étain et de grès, plus la cour et l'aristocratie exagéraient le luxe du costume de cérémonie et la splendeur du service de table d'apparat.

Toutes les fois que le roi donnait à dîner ou à souper avec solennité, le buffet de parade brillait dans la salle du festin et ployait sous le poids de la vaisselle de vermeil : alors le garde-meuble de la couronne mettait en montre ses trésors d'argenterie, sous la surveillance des intendants et contrôleurs généraux de l'argenterie et des menus, sous la garde immédiate des officiers du gobelet. Les orfévres de Paris partageaient cette garde avec eux, lorsque la ville traitait le roi dans la Grand' Salle du Palais. Les relations des festins royaux, jusqu'à la fin du dix-septième siècle, nous montrent toujours plusieurs buffets garnis de vaisselle de vermeil et d'argent, quelquefois trois, souvent

cinq, selon le nombre des tables. Quant à l'orfévrerie dite d'*accoutrement*, elle dépasse toutes les merveilles imaginées par les anciens romanciers : robes, pourpoints et manteaux étincellent d'or, ruissellent littéralement de pierreries. Au baptême du Dauphin et de ses sœurs, en 1606, la robe de la reine était couverte de trente-deux mille pierres précieuses et de trois mille diamants ; elle fut estimée, par les orfévres et joailliers, à la valeur de soixante mille écus; mais elle était si pesante, que la reine ne put s'en vêtir.

En général, le rang et la fortune d'une famille noble étaient proportionnés à l'importance de sa vaisselle d'argent et de ses joyaux, qui se transmettaient de père en fils. sans distraction et sans aliénation : le chef héréditaire de la famille avait en quelque sorte la garde usufruitière de ces richesses, inséparables du nom et du titre qu'il portait. Après la mort d'un roi ou d'une reine, l'héritier de la couronne rachetait les objets d'or et d'argent, qui devaient, selon d'antiques usages, appartenir aux domestiques du défunt ; après la mort d'un évêque ou d'un prélat, son argenterie et sa *pompe* devenaient l'apanage d'une église ou d'un couvent, qui avait toujours un *trésor* pour y entasser de l'Orfévrerie ; après la mort d'un seigneur, sa mémoire se perpétuait, pour ainsi dire, dans sa maison, par la vaisselle et les bijoux qu'il laissait. Ces bijoux, cette vaisselle, c'étaient les derniers meubles qu'une maison illustre tenait à honneur de sauver dans sa plus grande détresse. Quand la marquise de Grignan avait recours à des emprunts onéreux et même usuraires, pour que son mari, lieutenant-général de Provence, pût dissimuler le délabrement de sa fortune, elle refusait de se défaire d'un fatras de vieille argenterie qui ne lui servait plus, mais qui faisait le fonds du mobilier patrimonial de Grignan : elle payait de gros intérêts, plutôt que d'envoyer à la fonte quatre cents à cinq cents marcs de vaisselle aux armes d'Adhémar ou d'Ornano ; car, à cette épo-

que, on se serait cru déshonoré si l'on n'eût pas gardé assez de vaisselle d'argent ou de vermeil pour faire honnête figure dans un inventaire après décès ; et plus cette vaisselle était noire et bossuée, plus elle témoignait de l'ancienneté de la maison qui la possédait. Telle fut la mode reçue, et même exigée, chez les gens de cour et les gens de qualité, sous Louis XIII et sous Louis XIV. Dans tous les testaments, dans tous les inventaires, il y avait le chapitre de la vaisselle et des joyaux, parmi lesquels on comptait des meubles, des tables et des *cabinets*, en argent massif.

On comprend donc que les orfévres de Paris et des provinces ne chômaient guère, et que leur nombre allait toujours croissant, puisque le travail ne leur manquait pas. Ceux de Paris eurent bientôt réparé les pertes que la Ligue fit souffrir à tous les métiers de luxe; mais cependant, quel que fût leur état de prospérité commerciale, ils se trouvaient moins riches et moins nombreux que d'autres corps de métiers, que le progrès de la civilisation et du bien-être matériel avait prodigieusement augmentés. Ainsi les merciers, qui réunissaient sous une seule bannière plus de cinq cents sortes de *vacations* (commerces) différentes, comprenaient, à Paris seulement, plus de deux mille quatre cents chefs de famille ; ainsi les bonnetiers, qui n'avaient été admis dans l'organisation des six corps de marchands qu'en 1514, à l'entrée de Marie d'Angleterre, seconde femme de Louis XII, remplaçaient les changeurs et aspiraient à tenir, dans les cérémonies publiques, le rang du corps auquel ils avaient succédé.

Les disputes de préséance entre les six corps avaient commencé avec le seizième siècle, et la querelle s'était renouvelée depuis dans l'intérieur du Conseil de Ville, chaque fois que les jurés et syndics des six corps avaient été mandés pour régler le cérémonial de quelque grande solennité. En 1501, à l'entrée d'Anne de Bretagne, les orfévres avaient occupé le second rang, après les pelletiers,

qui marchaient en tête des six corps: mais, la même année, ils avaient été mis au quatrième rang, à l'entrée du cardinal d'Amboise. Ces deux faits, rapprochés l'un de l'autre, font supposer que la désignation des rangs entre les six corps ne dépendait que de la volonté du prévôt des marchands et des échevins. Mais les six corps se montrèrent également jaloux d'établir leur rang respectif d'une manière invariable, et le débat dura plus d'un siècle, jusqu'à ce qu'il fût terminé en 1625, par un arrêt du Châtelet. Jusque-là, les orfévres, qui prétendaient avoir été les premiers dans l'origine, se virent placés tantôt au quatrième et tantôt au cinquième rang; ils précédèrent ordinairement les bonnetiers, mais ils furent relégués après eux à la suite d'un long procès que termina enfin un arrêt du Parlement, rendu le 24 janvier 1660. Les orfévres avaient pourtant fait valoir avec succès une raison de priorité, que sembla toutefois détruire l'incendie du Palais en 1618; ils prouvaient que, dans tous les festins donnés aux rois et aux reines de France par la ville de Paris sur la Table de Marbre du Palais, leur place d'usage avait été autour du buffet royal et tout proche des rois et des reines; mais l'incendie, qui réduisit en cendres la Table de Marbre et la Grand' Salle où elle se trouvait, n'épargna pas davantage le privilége que les orfévres s'efforçaient de défendre contre les bonnetiers.

Ce fut pendant ces débats, qui troublaient l'harmonie des six corps, que le prévôt des marchands, Christophe Sauguin, seigneur de Livry, concéda, par ordonnances des 19 et 27 juin 1629, des armoiries particulières à chaque corps et communauté des marchands de Paris. Les merciers, qui s'intitulaient alors *grossiers et jouailliers,* et qui s'efforçaient évidemment d'absorber le corps des orfévres, avaient adressé une requête pour solliciter cette concession d'armoiries; les autres corps, à l'exception de celui de l'Orfévrerie, qui avait seul des armoiries, appuyèrent pour leur propre compte la requête des merciers.

Mais, quand le prévôt des marchands voulut comprendre les orfévres dans la distribution d'armoiries qu'il faisait aux Six Corps, en se fondant sur ce que plusieurs marchands de chacun de ces Six Corps avaient bien mérité du public, « en leur trafic de la marchandise, » et avaient rempli des charges municipales capables d'anoblir, les orfévres n'acceptèrent pas les nouvelles armoiries qu'on leur offrait, portant le navire héraldique de la ville de Paris entre deux coupes d'or : ils persistèrent à garder celles qu'ils tenaient de Philippe de Valois, et dont ils étaient en possession légitime depuis 1330. Ces armoiries, gravées sur l'ancienne vaisselle d'étain de la maison commune et de l'hôpital des Orfévres, peintes sur les vitraux de leur chapelle, sur les enseignes de leurs boutiques, sur les bannières de leur corporation, sur les écussons des torches aux enterrements des maîtres, sur les écussons des cierges aux processions, ces armoiries semblaient railler la concession récente d'armoiries faites par un prévôt des marchands, et non par un roi de France, aux cinq autres Corps, qui s'entendirent sans doute entre eux pour faire renvoyer au dernier rang le corps de l'Orfévrerie.

Les orfévres n'en eurent que plus d'ardeur et d'émulation à se distinguer par la richesse de leurs habits et par la magnificence de leurs bannières, dans les *montres* ou revues du métier et dans les fêtes de ses confréries. L'oblation annuelle du mai à Notre-Dame était devenue une cérémonie très-imposante, dans laquelle la plupart des orfévres, suivis de leurs apprentis et de leurs compagnons, venaient prendre rang, avec leurs cierges écussonnés et leurs habits de *livrée* en velours ou en drap cramoisi. Le mai n'était plus, comme dans l'origine, un arbre entier, coupé dans un bois et replanté en terre avec tout son feuillage; c'était une grosse branche verdoyante que l'on fichait sur un pilier « en forme de tabernacle à diverses faces, esquelles on voyoit de petites niches, remplies et ornées de diverses figures de soye, or et argent, représen-

tant certaines histoires. » Au-dessous, pendaient de petits tableaux contenant des inscriptions en vers français Le mai, planté devant le portail à une heure du matin, n'y restait que jusqu'au lendemain après vêpres ; on le transportait alors, avec son pilier, dans l'intérieur de l'église devant une image de la Vierge placée contre la clôture du chœur. Le mai de l'année précédente était mis dans la chapelle Sainte-Anne, où on le gardait encore un an.

La confrérie de Sainte-Anne absorba en 1595 la communauté du Mai, et ses quatre *maîtres*, élus chaque année le jour de l'Ascension, eurent le *gouvernement* de l'*œuvre du mai*, à laquelle coopéraient tous ceux qui voulaient s'inscrire à cet effet sur le registre de la confrérie Les dons volontaires se multipliaient sans cesse, et en 1607 on remplaça le mai annuel par un tabernacle en bois, « fort industrieusement élabouré en forme triangulaire, » avec trois tableaux enchâssés que l'on changeait tous les ans On ne laissait pas néanmoins de présenter un mai *commun* orné de petits tableaux et de vers français. L'accumulation de ces tableaux votifs et commémoratifs dans la chapelle Sainte-Anne finit par embarrasser la confrérie, qui jugea plus convenable pour le culte et plus digne d'elle de n'offrir chaque année qu'un seul tableau, exécuté par un bon peintre, et destiné à la décoration de Notre-Dame.

C'est ainsi que la cathédrale s'enrichit de plus de soixante dix grands sujets de sainteté, hauts de douze pieds, sur bois et sur toile, qu'on y admirait encore avant la Révolution, et qui garnissaient non-seulement les piliers de la nef, mais encore la plupart des chapelles. Le premier de ces tableaux, donnés par les orfévres, avait été peint par Lallemand, maître du Poussin, en 1630 ; le dernier le fut en 1707 par Courtin. Les plus grands peintres du dix-septième siècle briguèrent l'honneur d'être choisis par les maîtres et par le *prince* de la confrérie de Sainte-Anne pour exécuter le tableau d'offrande qui venait tous les ans augmenter la superbe collection de peinture religieuse

que possédait la cathédrale. Jean Jouvenet, Michel Corneille, Louis Boulogne, Simon Vouet, Sébastien Bourdon, Eustache Lesueur, L. de la Hire, Marot, Parocel, Noël Coypel, Jacques Blanchard, figuraient parmi les auteurs de ces remarquables compositions, que la gravure nous a conservés la plupart, et dont quelques-unes sont entrées depuis dans les galeries du Louvre. Il n'y avait pas, au dix-septième siècle, d'autre musée public à Paris que celui de Notre-Dame, dû à la munificence des orfévres et à leur zèle intelligent pour les arts. Les deux tableaux que les amateurs avaient distingués entre tous étaient celui de Pierre Blanchard, représentant la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres, et celui de Noël Coypel, représentant saint Jacques le Majeur conduit au martyre. Les orfévres ne cessèrent d'apporter à Notre-Dame leur tribut annuel du tableau du mai, que quand la confrérie de Sainte-Anne, ainsi que celles de Saint-Marcel, de Saint-Denis et de Blancmesnil, fut attachée à la chapelle paroissiale de l'Orfévrerie. Mais la cathédrale, qui déjà avait enlevé aux confréries leurs chapelles de Saint-Marcel et de Sainte-Anne, resta parée de leurs dons et toute pleine du souvenir de leur pieuse générosité. En 1731, le chapitre, cédant aux prières et aux conseils des artistes, fit nettoyer et restaurer tous les tableaux des orfévres, par les soins d'Achille-René Grégoire, élève de Restout ; cette restauration, faite avec beaucoup de talent, permit de mieux apprécier la beauté de quelques-uns de ces ouvrages que la poussière et l'humidité avaient altérés.

Le Corps des orfévres, en perfectionnant son administration intérieure, avait depuis longtemps manifesté l'intention de restreindre les confréries, pour finir par les supprimer tout à fait. Ces confréries entretenaient, dans le sein de la communauté, des intrigues, des rivalités, des jalousies, des querelles fâcheuses ; elles étaient aussi le prétexte et l'occasion de dépenses que la vanité exagérait souvent. On ne pouvait changer d'un seul coup les anciens

usages ni anéantir entièrement des fondations qu'on respectait depuis plusieurs siècles.

Ce ne fut qu'en 1679 qu'un arrêt du conseil d'État, daté du 30 decembre, réunit sous la main des gardes de l'Orfévrerie toutes les différentes confréries des orfévres, éparses dans plusieurs paroisses de Paris et des environs; les reliquaires, vases sacrés, croix, chandeliers et autres ornements d'église, appartenant à ces confréries, furent transportés à la chapelle des Orfévres, où chaque confrérie continua de célébrer ses messes, ses anniversaires et ses processions. Dès lors, on n'élut plus aucun maître de confrérie, et les deux plus jeunes des gardes de l'Orfévrerie eurent mission de « faire faire le service de ces confréries, conformément aux fondations. » Il n'y eut que la confrérie de Sainte-Anne, ou du Mai, qui resta en dehors de la chapelle commune et même de l'administration des gardes du Bureau, jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, quoique la chapelle Sainte-Anne, à Notre-Dame, eût été depuis longtemps concédée à la sépulture de la famille de Noailles.

Une confrérie, hostile à la corporation des orfévres, avait tenté de s'établir, à la suite du règlement sur le fait de l'Orfévrerie, du 2 juillet 1612, qui remettait en vigueur celui de 1571, et qui exigeait, des apprentis, trois années d'exercice en qualité de compagnons, avant d'être reçus maîtres. Les *compagnons attendans maîtrise* se constituèrent en association et en confrérie, dont le siége fut fixe dans la chapelle des Orfévres, avec l'autorisation des gardes de l'Orfévrerie. Ceux-ci retirèrent cette autorisation vers 1644, et la confrérie des Compagnons ne subsista pas davantage. Elle essaya de se reformer sur des bases plus solides en 1723, et elle eut alors pour objet principal de défendre les intérêts des compagnons contre les maîtres. Mais ceux-ci s'opposèrent activement à l'établissement de cette espèce de coalition, qui avait choisi la petite église de Saint-Denis-du-Pas, voisine de Notre-Dame, pour y fêter

saint Éloi, son patron; le chapitre de la cathédrale fit fermer les portes de cette église, et invita la nouvelle confrérie à se dissoudre.

La corporation des maîtres orfévres de Paris s'était prononcée avec énergie contre tout ce qui tendait à diminuer son autorité et ses bénéfices; non-seulement elle avait combattu vigoureusement la réception des maîtres privilégiés par lettres du roi et par lettres du grand prévôt de l'hôtel, mais encore elle avait obtenu, en juillet 1612, une ordonnance de Louis XIII, qui limitait à trois cents le nombre des orfévres de Paris. Ce nombre, que plusieurs édits de Henri II et de Henri III avaient déjà fixé, s'était sans doute singulièrement accru en 1612, puisque l'ordonnance qui le fixa de nouveau défendit de recevoir aucun apprenti orfévre pendant dix ans, jusqu'à ce que le nombre des maîtres fût réduit à trois cents.

Les *compagnons*, qui, sans être parvenus à la maîtrise, avaient la capacité et l'expérience des maîtres, faisaient une guerre sourde aux orfévres et leur causaient un grave préjudice en travaillant pour leur propre compte sans se soumettre à la visite des gardes de l'Orfévrerie. De là, bien des ouvrages de mauvais aloi et de mauvaise fabrique, que l'on vendait ou colportait sous le manteau; de là aussi, bien des poursuites de police et de justice de la part des *gardes*, qui se trouvaient sans cesse arrêtés par les barrières insurmontables des franchises de l'endroit où le compagnon avait caché sa forge ou sa boutique. C'était tantôt l'enclos du Temple, tantôt l'enceinte de Saint-Denis-de-la-Châtre, tantôt le Louvre, tantôt le Palais, et toujours il fallait les lenteurs d'une procédure régulière pour pénétrer dans ces asiles fermés à la juridiction du Châtelet.

L'amende, la prison, et même des punitions corporelles ne ralentissaient pas la concurrence effrénée que les compagnons faisaient aux maîtres. Les gardes de l'Orfévrerie avaient beau redoubler de vigilance et de sévérité, leur autorité trouvait souvent une résistance obsti-

née. Ainsi, en 1580, un compagnon orfévre, nommé Nicolas Dalle, qui avait fait appel en Parlement d'un jugement de la Cour des monnaies, vit son appel mis à néant, à la requête des maîtres-jurés de l'Orfévrerie, et fut condamné « à estre battu et fustigé nud de verges et en cent escus d'amende. » Les gardes avaient donc l'œil à la marque des pièces d'Orfévrerie, et ils saisissaient toutes celles qui n'étaient pas poinçonnées ni contre-signées, sans admettre aucune excuse et sans se laisser influencer par aucune considération personnelle. Ces saisies continuelles amenèrent bien des procès, qui se vidaient devant la Cour des monnaies, sinon devant celle des Consuls, laquelle se recrutait surtout parmi les anciens orfévres. Les orfévres de Paris avaient aussi de fréquents procès avec les merciers, les lapidaires, les émailleurs, les passementiers, les fourbisseurs, les graveurs, les horlogers, les affineurs et autres qui empiétaient plus ou moins sur les droits et les travaux de l'Orfévrerie. Les anciens statuts du métier étaient quelquefois attaqués et lésés dans ces luttes intestines de commerce, qui sapaient profondément les bases de l'organisation des Corps d'état.

Les principaux ouvrages que fabriquait à cette époque l'Orfévrerie parisienne étaient, comme nous l'avons dit des pièces de vaisselle massive, moins ornées de figures que de fleurons et d'arabesques, tout unies plutôt que ciselées. La faïence et la porcelaine commençaient pourtant à s'introduire sur les tables des personnes de qualité René de La Haye, doyen de l'Orfévrerie en 1639, qui devint l'orfévre du cardinal Mazarin, s'était fait à la cour une clientèle considérable. Guy-Patin, dans une lettre du 17 septembre 1649, dit que la vaisselle d'argent *qui doit faire l'ameublement du mariage* du duc de Mercœur « s'fait chez le bonhomme de La Haye, orfévre. » Dans certaines occasions, pour des festins, des soupers, des fêtes de grande cérémonie, toute la vaisselle était renouvelée et refaite à la mode. Tallemant des Réaux cite une collation

que le duc de Savoie offrit à Madame Royale, et dont toute la vaisselle était en forme de guitare, parce que Madame Royale jouait de cet instrument.

La joaillerie ouvrait aussi le champ aux plus ingénieuses *inventions*, et les orfévres faisaient souvent graver leurs œuvres au burin ou à l'eau forte, pour les offrir comme modèles ou comme des renseignements utiles. C'étaient quelquefois les fils et les parents des orfévres qui dessinaient et gravaient ces palmettes, ces cosses de pois, ces fleurs, ces feuillages, ces ornements, que la mode avait mis en faveur. Charles Lafosse, que l'école française compte parmi ses plus grands peintres, prêtait son crayon à l'art de son père, Antoine Lafosse, quand il étudiait le dessin avec Chauveau et la peinture avec Lebrun. Jean Lemercier, garde de sa corporation, avait un fils nommé Balthazar qui faisait graver par Montcornet ses ornements de joaillerie. Étienne de La Belle, Claude Rivard, Jean Leclerc, Isaac Briot, et un grand nombre d'autres habiles graveurs, ne dédaignaient pas de mettre leur art au service des orfévres. Ceux-ci se piquaient aussi d'attacher leur nom à des œuvres gravées, qui devaient survivre à leurs ouvrages d'or et d'argent. Tel fut Gédéon l'Égaré, demeurant au faubourg Saint-Germain, rue Saint-Lambert, auquel nous devons plusieurs livres de *feuilles d'Orfévrerie;* tels furent Jacques Caillart, François Lefebvre, Claude Rivart, Henri Leroi, qui eurent, par leurs compositions, une influence plus ou moins durable sur l'Orfévrerie et la joaillerie de leur temps.

C'était l'Allemagne qui avait habitué les orfévres à faire graver des modèles et des motifs d'ornements, auxquels la France et les Pays-Bas opposèrent bientôt le génie créateur de leurs artistes. Nuremberg et Augsbourg étaient toujours les deux principaux centres de l'Orfévrerie à figures ciselées et à ornementation gravée dans le style de Lucas Kilian, le digne successeur de Théodore de Bry. Les meilleurs orfévres allemands, à cette époque, Hans Schro-

der, Christophe Jamnitzer, Marc Krundler, Jean A. Sande, Jean Helleck, n'égalèrent pas Michel Leblond, qui, quoique originaire de Francfort, a travaillé toute sa vie à Amsterdam. On peut dire que Michel Leblond, dont les merveilleux ouvrages sont immortalisés par son burin, le plus fin, le plus adroit, le plus hardi que la main d'un orfévre ait manié, on peut dire que ce grand artiste a inspiré et dirigé constamment les écoles hollandaises, flamandes et françaises pendant la première partie du dix-septième siècle. Amsterdam, Utrecht, Groningue, avaient alors des orfévres célèbres dans l'Europe entière : Laurent Janss Micker, Adrien Muntinck, Adam van Vianen, Abraham Heckius et Henri Janssen, tous imitateurs de Michel Leblond, dit *Blondus*. Les modèles d'Orfévrerie-joaillerie, que chaque artiste en renom faisait graver et publiait à l'envi, ne pouvaient manquer de mêler tous les styles et de détruire l'originalité distinctive de chaque école : il y eut donc un genre composite que la mode introduisit et accepta partout. Souvent une pièce d'Orfévrerie empruntait à la fois des motifs à Michel Leblond, à Hans Schroder et à Gédéon l'Égaré, ces trois excellents maîtres, dont le premier devint agent diplomatique de la cour de Suède, et dont le troisième ne fut pas même élu garde de sa corporation.

La France avait un orfévre plus fameux encore, à opposer à Hans Schroder et à Michel Leblond : c'était Claude Ballin, né en 1615, et fils d'un orfévre de Paris. Il apprit le dessin dans l'atelier des premiers peintres, et il sentit son talent s'éveiller à la vue des œuvres du Poussin : il n'avait que dix-neuf ans, quand il exécuta quatre grands bassins d'argent de soixante marcs chacun, représentant en relief les quatre âges du monde. Le cardinal de Richelieu, qui les acheta, lui en commanda quatre autres, que Ballin ne fit pas indignes des premiers. Sa réputation se fonda sur un nombre considérable de beaux ouvrages, la plupart enrichis de figures en ronde-bosse et de haut re-

lief : ce fut lui principalement qui porta au dernier degré de perfection les meubles d'argent, tables, cabinets, canapés, consoles, trépieds, lits et baldaquins ; il fabriqua aussi beaucoup d'argenterie d'église dans le même genre : croix, chandeliers, lampes, encensoirs, etc. On admirait surtout, dans le trésor de Notre-Dame, un soleil de vermeil, haut de cinq pieds, qui servait à exposer le saint Sacrement. Ce morceau d'Orfévrerie sculptée, le plus grandiose que l'art moderne ait entrepris, se composait d'un ange soutenant l'Agneau pascal surmonté d'une gloire, et accompagné de quatre vieillards agenouillés. Ballin, dans ce chef-d'œuvre, avait eu recours à l'aide de ses amis de Cotte et Bertrand, l'un peintre, l'autre statuaire. Malheureusement, la plupart des grands ouvrages de Ballin, exécutés par les ordres de Louis XIII et de Louis XIV, furent envoyés à la Monnaie et fondus en 1688, pour payer les dépenses de la guerre. Les dessins qui nous restent de ces ouvrages nous donnent à peine une idée de leur caractère imposant, de leur élégance et de leur admirable exécution.

Louis XIV, dès son avénement au trône, s'était passionné pour l'Orfévrerie comme pour les bijoux ; il employa fréquemment ses sculpteurs à modeler des meubles qu'on coulait en argent et qu'on ciselait avec un art infini. Sarrasin lui-même, le grand statuaire, voulut faire de l'Orfévrerie pour complaire au roi, et il fabriqua des crucifix d'or et d'argent, dont Charles Perrault vante la beauté extraordinaire. Les orfévres du roi avaient un logement au Louvre, sous la grande galerie qui longe la rivière : c'étaient le vieux Courtois et son fils, Labarre, Ballin, Roussel et Vincent Petit, que Louis XIV faisait travailler presque exclusivement pour sa vaisselle et pour son mobilier. Julien Desfontaines, logé également au Louvre en 1677, avait à lui seul l'avantage de fournir tous les joyaux que le roi distribuait en présents à ses maîtresses, à ses courtisans, aux princes et aux ambassadeurs étrangers.

Il faut parcourir les mémoires des divers introducteurs des ambassadeurs pour se faire une idée de ce que Louis XIII et Louis XIV dépensaient en chaînes d'or, en médaillons d'or, en diamants, en buffets d'argent, en boîtes et en bagues, à la réception de chaque ambassade étrangère ; il faut voir dans les correspondances des ministres d'État ce que la moindre négociation politique coûtait à la France en cadeaux d'orfévrerie et de joaillerie. On conçoit, en présence de ces prodigalités royales, que le commerce des pierreries, et surtout des diamants, avait centuplé et produisait des bénéfices énormes.

Presque tous les voyageurs français qui visitèrent l'Asie sous le règne de Louis XIV se livraient à ce commerce, ou bien lui accordaient une attention spéciale. Jean Chardin, dont les *Voyages en Perse* n'ont encore rien perdu de leur utilité, était fils d'un joaillier de la place Dauphine, et ce fut pour les intérêts de son négoce qu'il alla se fixer à Ispahan, où il passa six ans avec le titre de *marchand du roi*. De retour à Paris en 1670, il n'y demeura que le temps nécessaire pour se convaincre que « la religion dans laquelle il avait été élevé (il était protestant) l'éloignait de toutes sortes d'emplois. » Il retourna dans l'Inde en disant adieu à sa patrie pour toujours. Comme lui, Bernier, Tavernier, Thévenot, contribuèrent à fournir des notions exactes sur la qualité et la valeur des perles et des pierres précieuses, que produit l'Orient, et que l'Occident lui enlève à si grands frais. Au reste, les pierres précieuses ou gemmes avaient été dès lors classées et décrites, non par des savants de profession, mais par des orfévres et des joailliers, comme Robert de Berquen, qui publia, en 1661, les *Merveilles des Indes, ou Nouveau Traité des pierres précieuses*, et qui fit oublier les Traités qu'avaient publiés avant lui Andrea Bacci, en italien, Gaspardo de Morales, en espagnol, et Boetius de Boot, en latin.

La joaillerie avait dû ses progrès à cette quantité de fêtes de cour que multiplièrent à l'infini les règnes de

Henri IV, de Louis XIII et de Louis XIV. Ce n'étaient que ballets, comédies, mascarades, concerts, festins, carrousels, jeux de bague, chasses, voyages, assemblées, non-seulement au Louvre, aux Tuileries, à Saint-Germain, à Fontainebleau et dans les autres résidences royales, mais encore chez les princes du sang et les grands seigneurs. Chacune de ces fêtes était un nouveau prétexte pour les rivalités de luxe et de magnificence. On ne se contentait pas des draps, des dentelles, des passements d'or et d'argent, on faisait disparaître la soie sous l'orfévrerie, les émaux et les pierres précieuses. Les femmes surtout, pour qui se donnaient ces divertissements somptueux, y apportaient d'incroyables recherches de parure : elles se chargeaient les oreilles de longues pendeloques, les doigts de bagues, la poitrine de chaînes et de colliers, la tête d'épingles ou *ferrets* et d'aigrettes. Ces aigrettes ou bouquets de fleurs, à tige mouvante, en or émaillé et enrichi de pierres fines, avec un nœud d'orfévrerie, firent l'ornement des coiffures de cérémonie pendant plus d'un siècle, et leur composition était aussi variée que celle des fleurs que l'orfévre-joaillier se proposait pour modèle. L'inventaire des joyaux de la Couronne, en 1618, décrit déjà plusieurs de ces bouquets de diamants et d'émeraudes, que nous retrouvons encore, presque identiques, dans les dessins de Lempereur, qui faisait des bijoux pour la cour de Louis XV. Les hommes n'étaient pas moins envieux que les femmes de se distinguer dans les réceptions, par l'éclat des pierreries qu'ils pouvaient répandre sur leurs habits : ordres de chevalerie, nœuds d'épée et de chapeau, bagues, boucles de souliers, boutons de veste, tout leur était bon pour y mettre de l'or et des pierres précieuses. Quand ils prenaient un costume de fantaisie pour un ballet, une joute, une chasse, ils y faisaient coudre tous les diamants, toutes les gemmes, toutes les perles qu'ils possédaient dans leur écrin de famille. Le harnais du cheval, le baudrier et la poignée d'épée invitaient sur-

tout l'orfèvre à rehausser les travaux de l'armurier, du brodeur et du sellier.

Il faut voir, dans les relations des fêtes de ce temps-là, le rôle que jouait l'Orfèvrerie entre les industries et les arts destinés à l'habillement et au *parement* des gens de cour. Ainsi, à la fête de Versailles que Louis XIV offrit, en 1664, à sa maîtresse madame de la Vallière, et qu'il caractérisa lui-même sous le nom des *Plaisirs de l'Ile enchantée,* il parut, dans le ballet d'Alcine, représentant Roger, portant « une cuirasse de lames d'argent couverte d'une riche broderie d'or et de diamants, » et monté sur un superbe cheval « dont le harnois couleur de feu éclatoit d'or, d'argent et de pierreries. » Il est à présumer que Ballin, qui avait ciselé la première épée que ceignit le roi, eut encore l'honneur de ciseler le casque d'or qu'il portait, ce jour-là, « avec une grâce incomparable. » Dans cette même fête, qui fut comme l'aurore étincelante du règne de Louis le Grand, le duc de Bourbon, qui représentait Roland, faillit éclipser le roi : « Un grand nombre de diamants étaient attachés sur la magnifique broderie dont sa cuirasse et son bas de soie étaient couverts ; son casque et le harnois de son cheval en étant aussi enrichis. » On peut imaginer quelle était la splendeur éblouissante du costume de Louis XIV, lorsqu'il venait à représenter dans un ballet Apollon ou le Soleil.

La Relation de la fête de Versailles en 1668 nous fait connaître une partie des grandes pièces d'argenterie qui composaient alors la vaisselle de la Couronne, et qui furent fondues en 1688 : de chaque côté du buffet royal, encadré dans une décoration de verdure, s'élevait, sur un portique de dix pieds de haut, un grand guéridon d'argent, chargé d'une girandole d'argent qui éclairait le buffet, et accompagné de plusieurs grands vases d'argent ; sur la table et les gradins de ce buffet, qui montait jusqu'à un plafond de feuillée et n'avait pas moins de vingt-cinq pieds de hauteur, « on voyoit, dans une disposition agréable, vingt-

quatre bassins d'argent d'une grandeur extrême et d'un ouvrage merveilleux ; ils étoient séparés les uns des autres par autant de grands vases, de cassolettes et de girandoles d'argent d'une pareille beauté. » Sur la table du buffet, la *nef* d'or et la vaisselle de vermeil à l'usage du roi brillaient au milieu de vingt-quatre grands pots d'argent pleins de fleurs ; au-devant de cette table, une grande coquille d'argent en forme de cuvette ; aux deux extrémités, quatre guéridons d'argent de six pieds de haut, surmontés de girandoles d'argent. Deux autres buffets, pour le service des dames, offraient chacun quatre grands bassins et quatre figures d'argent accompagnant un grand vase, chargé de girandoles ; au-dessus du dossier de chacun de ces buffets, un guéridon d'argent, étincelant de bougies, faisant miroiter six grands bassins d'argent *qui servoient de fond,* « et plusieurs grands vases d'un prix et d'une pesanteur extraordinaires. » Devant la table de chaque buffet, il y avait une cuvette d'argent pesant mille marcs.

On peut estimer toute cette argenterie ciselée et modelée à plus de cent mille marcs de métal. Ce fut celle que le roi envoya à la Monnaie en 1688, et dont il ne retira pas trois millions, quoiqu'elle lui en eût coûté plus de dix. Il est vrai que ce sacrifice lui sembla moins pénible, parce que la mode avait déjà fait adopter à la cour l'usage des porcelaines et des cristaux, pour le service de table ; les meubles incrustés en mosaïque, de Boule, et les cuivres dorés, pour l'ameublement. Claude Ballin, du moins, ne fut pas témoin de la destruction de ses chefs-d'œuvre et de ceux de ses élèves : après avoir été plusieurs fois élu grand-garde de sa communauté, après avoir été nommé, par le roi, directeur de la Monnaie des médailles et des jetons, à la mort de Pierre Varin, le célèbre graveur en médailles, il mourut le 22 janvier 1678, âgé de soixante-trois ans, et il fut inhumé dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, sa paroisse, non loin de la tombe de son ami Varin.

Tous les magnifiques ouvrages que Ballin avait faits pour le roi, *sous les ordres* de Colbert, surintendant des bâtiments, ne furent pourtant pas, à cause de leur poids, condamnés à être fondus et transformés en numéraire : ceux dont la valeur métallique ne fut pas jugée suffisante pour eu motiver la fonte, restèrent dans le Garde-Meuble; quelques autres trouvèrent grâce, en raison de leur perfection inimitable ; quelques-uns échappèrent par des circonstances imprévues. Ainsi, le fameux miroir d'or, pesant quarante marcs, que Ballin avait exécuté pour Anne d'Autriche, fut conservé dans les appartements de Versailles, où Colbert avait fait rassembler en collection les plus belles pièces d'orfévrerie qui formaient le Cabinet des bijoux et curiosités de la Couronne. On n'eut garde, même en 1688, de détruire ces coffrets d'argent *relevé*, ces coupes de vermeil niellé, ces émaux et ces pierres dures montés en or et en argent, ces figurines d'or couvertes de pierreries, et surtout cette prodigieuse *nef* d'or pesant cent cinquante marcs, que les règnes de Charles V, de François Ier, de Henri II et de Charles IX avaient légués à la Couronne de France. D'ailleurs, aucun des chefs-d'œuvre de Ballin ne fut brisé et mis au fourneau avant que Delaunay, un des orfévres les plus dignes de suivre les traditions du maître, n'eût fait un crayon fidèle du morceau qu'on sacrifiait aux nécessités de la politique. Les ouvrages de Ballin ont donc été presque tous transmis à la postérité par les dessins de Delaunay. Les tableaux des orfévres français contemporains existent aussi en partie dans des recueils gravés qui suppléent à l'absence, à peu près générale, des œuvres mêmes de ces artistes.

Sous Louis XIV, le style de l'Orfévrerie s'était modifié avec le style de l'architecture et de la sculpture, comme cela était arrivé à toutes les époques qui avaient eu un genre particulier de sculpture et d'architecture. On n'est donc pas étonné de rencontrer des statuaires et des architectes parmi les dessinateurs qui fournissaient le plus de

modèles et de motifs d'ornements à l'Orfévrerie française. Celle-ci n'avait qu'un caractère unique pour tous les ouvrages qu'elle fabriquait, sans se préoccuper de leur destination ni du caractère spécial que cette destination aurait demandé. On ne mettait pas de différence entre la décoration monumentale d'un hôtel et celle d'une église; on se souciait peu qu'une statue de saint ou d'apôtre ressemblât à celle d'un demi-dieu païen; on manquait, en un mot, de ce sentiment qui fait que l'art s'inspire toujours de son but et de son objet. Il n'y a donc pas lieu d'être surpris qu'un orfévre, très-estimé vers 1670, Alexis Loire (né en 1640 à Paris, et mort dans cette ville en 1713), ayant gravé à l'eau-forte six pièces représentant des candélabres d'un grand style, ait placé cette légende au bas de ses gravures : *Nouveaux dessins de guéridons, dont les pieds sont propres pour des croix, chandeliers, chenets et autres ouvrages d'orfévrerie et de sculpture.* Ce fait isolé prouve à lui seul que l'Orfévrerie religieuse, simple, noble et imposante à la fois, ne pouvait exister que dans quelques ateliers de l'Auvergne et du Limousin, où la tradition l'avait conservée avec sa naïveté et sa grandeur primitives.

Les dessinateurs d'Orfévrerie français avaient pourtant mis partout à la mode leur école émanée de Lebrun et de Mignard, de Mansard et de Marot, de Girardon et de Puget. Les deux Berain, principalement Jean, dessinateur des Menus-Plaisirs du roi, demeurant *aux Galeries du Louvre;* Jean Cotelle; Jean Vauguier, de Blois; Gilles l'Égaré; Joseph Daudet; Pierre Bourdon, de Coulommiers, le plus fécond, le plus ingénieux de tous, gravaient, pour les orfévres de Paris, des ornements *traités dans le goût de l'art*, tandis qu'à l'étranger Jean Durant reproduisait le même genre d'ornements pour les orfévres d'Amsterdam, et Simon Gribelin pour ceux de Londres, sans être réduit à néant par les œuvres de l'illustre Hollar. On ne voulait entendre parler que du goût français, pour les

flambeaux, les consoles, les chenets, les pelles, les cadres de miroirs, les panneaux d'ornements, et, en général, pour tout ce qui s'exécutait en *grosserie* d'argent au marteau ou à l'estampage ; mais on accordait encore quelque préférence aux cuvettes de montres, aux tabatières, aux boîtes, en un mot, à l'Orfévrerie ciselée et émaillée de Nuremberg et d'Augsbourg. Il faut citer, parmi les orfévres de ce temps-là que la vieille école lorraine pouvait opposer à celle de Paris, Louis Roupert, dont on a le portrait gravé en 1668 par Louis Cossin, d'après P. Rabou. Cet orfévre s'était fait assez de réputation à Metz, où il fut établi, pour que ses envieux la lui disputassent ; ce qui l'a sans doute autorisé à inscrire, en tête de son œuvre gravé, cette devise, où il se montre moins poëte qu'orfévre :

Ces langues de vipères, de despit et d'envie,
Veullent envenimer ma façade choisie.
Que les censeurs inventent, sans faire quelque faute !

Les orfévres de Paris, qui avaient toujours eu l'habitude de se grouper dans des rues et dans des quartiers affectés spécialement à leur industrie, ne renoncèrent pas au voisinage de la rivière, même en abandonnant tout à fait le pont au Change. Ils s'étaient emparés du pont Saint-Michel, comme nous l'avons vu, à la fin du règne de Henri III, et, quand on construisit le nouveau quai, qui devait aboutir au terre-plein du Pont-Neuf, les orfévres furent les premiers habitants de ce quai, qu'ils nommèrent de leur nom, et qu'ils n'ont jamais quitté depuis. Ce fut de 1580 à 1611 que le quai des Orfévres et les hautes maisons qui le bordent, depuis la place Dauphine jusqu'à la rue de Jérusalem, ont été bâtis, en partie aux frais des principaux de la corporation. Ce quai s'arrêtait à la rue de Jérusalem, où commençait la rue Neuve ou Saint-Louis, aujourd'hui rasée pour la continuation du quai.

Le pont Saint-Michel, qui tomba encore une fois en

1616, fut reconstruit plus solidement, en pierre et en brique, avec sa double ceinture de maisons que les orfèvres ont occupées jusqu'à ce que la révolution de 1789 vint y mettre le marteau. Chaque forge ou atelier d'orfèvre s'ouvrait sur la voie publique, et n'en était séparé que par un vitrage, pour que les opérations de l'Orfévrerie fussent contrôlées par l'œil du passant. Dans ces ateliers, il y avait toujours un dépôt plus ou moins riche d'objets en or et en argent, qui faisaient du quai des Orfévres le centre de ce commerce de luxe. Le voisinage du Palais et de la Conciergerie était une garantie de sécurité pour les habitants de ce quai, qui se trouvaient exemptés du service du *guet bourgeois* ou *dormant*, mais qui n'en étaient que mieux gardés par le guet à cheval du chevalier du guet et les sergents du bailli du Palais.

Les vols nocturnes commis dans les boutiques d'orfévres furent donc, de tout temps, excessivement rares, à cause de la vigilance des parties intéressées ; ce qui n'empêcha pas toutefois le célèbre avare, Jacques Tardieu, lieutenant criminel, qui demeurait sur le quai des Orfévres avec sa femme et son trésor, d'être assassiné par les deux frères Touchet, dans sa maison, le 4 août 1682 ; les meurtriers, arrêtés en flagrant délit, furent condamnés trois jours après et rompus vifs sur un échafaud dressé vis-à-vis de la maison de leurs victimes. L'espèce d'immunité dont les orfévres jouissaient contre les entreprises des voleurs est d'autant plus remarquable, que, pendant tout le dix-septième siècle, le pont Neuf fut le théâtre ordinaire des vols de nuit, et, comme on disait alors, « le grand chemin des *tireurs de laine* du royaume argotique. »

Les usages de la communauté, des confréries et du Bureau de l'Orfévrerie parisienne, à cette époque, ont été minutieusement relatés dans un *Journal* destiné surtout aux gardes de la corporation, et imprimé chez Lambert-Rolland (in-quarto de 104 pages, sans date), pour leur ser-

vir d'instruction et de guide. L'analyse de ce Journal fera connaître quantité de petits faits de détail et d'intérieur qui sont nécessaires pour compléter l'histoire des orfévres de Paris.

La forme de l'élection des gardes avait été changée, en 1659, par un arrêt du Conseil privé du roi; jusqu'à cette époque, on renouvelait chaque année les six gardes, qui ne pouvaient être réélus que six ans après être sortis de charge; mais l'arrêt du Conseil, rendu le 29 novembre 1659, à la requête des *Anciens* de l'Orfévrerie, et corroboré ensuite de plusieurs autres arrêts qui ne lui ôtèrent pas son caractère primitif, fixa la durée des fonctions de garde à deux années, et déclara que tous les ans on procéderait à l'élection de trois gardes, un ancien et deux jeunes, pour remplacer les trois qui sortiraient de charge. L'élection, qui avait eu lieu de toute ancienneté après la Saint-Éloi d'hiver, et communément le 5 décembre, fut renvoyée à la Saint-Éloi d'été, c'est-à-dire au 1er juillet. L'arrêt du Conseil de 1659 reçut sa première exécution en 1660, où l'on n'élut que trois gardes, Philippe Lefèvre pour *ancien*, Gilles Grevon et Pierre Masse pour *second* et *dernier* des *jeunes*. Voici comment se pratiquait l'élection.

Les six gardes de l'Orfévrerie, quelques jours après la Saint-Éloi d'été, allaient saluer le lieutenant général de police et le prier de convoquer au Bureau des orfévres ceux qui devaient procéder à l'élection, sous peine de dix livres d'amende, savoir : dix *anciens* et dix *modernes*, choisis parmi les maîtres qui avaient été gardes, et dix *jeunes* qui ne l'avaient jamais été. La liste de ces trente assistants, dressée par les gardes en charge, était remise au lieutenant de police, qui leur envoyait des lettres de convocation. Les six derniers gardes sortis de charge étaient invités à se réunir aux six gardes en charge dans la grande salle du Bureau, après avoir entendu la messe du Saint-Esprit, et donné chacun cinq sous à l'offrande,

dans la chapelle de Saint-Éloi. Là, on désignait d'abord dix-huit candidats, six anciens, six modernes et six jeunes, dont les noms, inscrits sur la feuille de l'élection en trois catégories distinctes, étaient offerts aux suffrages des douze gardes électeurs. La majorité des voix désignait les trois élus pris dans les trois catégories d'éligibles, savoir, le grand garde ou l'ancien, le premier ou comptable, et le second des jeunes. Le doyen de la corporation et les trente maîtres convoqués comme témoins assistaient à l'élection, qui se terminait par un dîner confraternel, à la fin duquel le lieutenant de police et le procureur du roi venaient recevoir la feuille d'élection signée par les douze gardes électeurs, qui leur présentaient d'abord un bouquet de fleurs d'orange, à l'entrée du Bureau. Le *clerc* de l'Orfévrerie allait sur-le-champ avertir les nouveaux élus, et les convoquait pour le soir même au Bureau des orfévres : le premier des gardes, à la tête de ses collègues, complimentait les trois élus, et donnait à chacun des assistants *un paquet de bougie de cire blanche d'une livre.* Dès ce moment, quoique les trois nouveaux gardes n'eussent pas encore prêté serment à la Cour des monnaies, le Bureau était constitué et s'occupait de faire fabriquer, en présence du fermier du droit de la marque sur l'or et l'argent, le poinçon de la contre-marque pour l'exercice de l'année courante, et de dresser la liste des noms et demeures des marchands orfévres, l'état des maîtres décédés, celui des aspirants à la maîtrise, et le compte général du bureau précédent.

Le cérémonial de la présentation à la Cour des monnaies ne manquait pas de solennité. Le jour fixé, les six gardes du précédent exercice et les trois nouveaux élus, vêtus de robes en taffetas croimoisi, étaient introduits par le premier huissier dans la salle d'audience, et amenés devant la Cour, qu'ils saluaient la tête découverte et les mains nues. On les faisait placer au banc des avocats, et leur procureur ou avoué énonçait le motif de leur pré-

sence. Le procureur général ou un des avocats généraux posait ses conclusions, et le premier président de la Cour ordonnait que les trois nouveaux élus prêteraient serment; que l'ancien poinçon serait biffé et le nouveau *insculpé.* En conséquence, les trois élus s'avançaient et juraient, la main haute, de se conformer aux statuts de l'Orfévrerie et aux ordonnances de la Cour des monnaies. L'ancien garde sortant remettait au premier président le vieux poinçon à biffer ; le premier des gardes en charge lui montrait le poinçon nouveau à insculper ; puis, le grand-garde des sortants biffait publiquement, à coups de marteau, le vieux poinçon et sa matrice ; tous les gardes se retiraient en bon ordre, allaient ôter leurs robes, et le nouveau poinçon était insculpé, c'est-à-dire imprimé sur la table de cuivre qui se trouvait pour cet usage au greffe de la Cour des monnaies. Une pareille table de cuivre, destinée aussi à recevoir l'empreinte des poinçons, existait pour le même objet dans le Bureau des orfévres, à la maison commune. Les trois gardes sortants rentraient alors chez eux, et les six en charge se rendaient, toujours vêtus de leurs robes, chez le lieutenant de police, qui recevait le serment des trois nouveaux élus.

Ordinairement, à l'audience solennelle de la Cour des monnaies, les gardes présentaient au président les aspirants qui avaient fait le *chef-d'œuvre,* subi l'examen de maîtrise, acquitté les droits, et qui étaient reconnus capables de succéder aux maîtres décédés ou démissionnaires : ces aspirants devaient, ce jour-là, être en habits noirs avec le rabat. Un des premiers actes du Bureau légalement constitué était d'élire un doyen, qui était ordinairement le plus ancien grand garde : la charge de ce doyen consistait à précéder les gardes *en toutes les marches,* aux quêtes, aux visites, aux processions, aux services pour les défunts, aux enterrements, aux assemblées, et aux autres cérémonies, sans avoir jamais voix délibérative.

Dès que l'élection avait complété le personnel du Bureau des orfévres, on célébrait la *bienvenue* des trois nouveaux élus. C'étaient leurs femmes qui, d'accord avec celles de leurs collègues et du doyen, commandaient le régal et faisaient les invitations. Tous les anciens gardes étaient invités par billets imprimés, ainsi que le chapelain de Saint-Éloi, les avocats du Conseil du roi, Parlement et Châtelet, les procureurs du Parlement, Châtelet et Élection, le commissaire et le notaire de la communauté, formant le Conseil du Bureau. Cette collation, souvent splendide, préparée dans la grande salle de la maison des Orfévres, était précédée d'une messe, à laquelle les convives assistaient : chacun des nouveaux élus donnait un écu d'or à l'offrande et faisait une aumône de quinze sous à chaque pauvre de l'hôpital qui se rendait à la convocation.

Les nouveaux élus entraient en fonctions avec une certaine pompe attachée aux différentes prérogatives de leur charge ; la *première marque*, la *première visite*, étaient réglées par le cérémonial le plus minutieux. Dans ces deux circonstances, les gardes sortant de charge devaient encore assister les nouveaux élus, et leur servir, en quelque sorte, de guide et d'appui. Pour la première marque, les places, les attributions, les mouvements même, se trouvaient prescrits par avance : celui-ci tenait le registre de la contre-marque, celui-là le pesoir ou la balance ; l'un avait la conduite du fourneau, l'autre y plaçait les coupelles ; un autre vérifiait les essais, un autre enfin rompait et *difformait* les ouvrages dont le métal n'était pas au titre de l'ordonnance. Les anciens gardes apprenaient aux nouveaux les devoirs et les procédés de leur charge. Venaient ensuite les opérations du poinçonnage : le poinçon de la contre-marque, renfermé dans une boîte dont quatre des gardes avaient chacun une clef, était mis d'abord entre les mains du sixième garde ou dernier des jeunes, à qui appartenait l'honneur de contre-marquer le premier les

ouvrages pesés, essayés et approuvés; cet honneur lui coûtait un régal qu'il devait offrir à ses collègues, au doyen et aux trois gardes sortant de charge. Les grains d'or et d'argent provenant de la marque, et restés au fond des coupelles, étaient recueillis avec soin et enveloppés en un papier qu'on serrait dans une autre boîte nommée *lionne*, fermant à quatre clefs : le produit de ces grains servait à l'entretien du service divin, des pauvres et du fourneau.

Quant à la première visite, qui avait lieu après la seconde ou la troisième marque, les gardes sortant de charge étaient convoqués, avant huit heures du matin, au Bureau des orfévres, pour donner leurs instructions aux nouveaux élus, et pour prendre part à un déjeuner frugal composé de pain et de vin, que ceux-ci leur offraient ainsi qu'à leurs collègues et au doyen. On arrêtait d'avance l'itinéraire de cette visite, pour éviter les hésitations et les débats en pleine rue. Le clerc de l'Orfévrerie et les deux sous-clercs en robe avaient la direction du cortége, le premier marchant en tête, les deux autres fermant la marche: le doyen suivait le clerc, et derrière lui défilaient les gardes, deux à deux, tous revêtus de leurs robes de cérémonie ; le second des gardes portait un sac de velours noir, pour y mettre les *gages* ou échantillons des anciens, c'est-à-dire de ceux qui avaient été gardes anciennement ; les deux derniers, ou les jeunes en charge, portaient aussi chacun un sac de velours noir, l'un destiné aux gages d'or, l'autre aux gages d'argent. Le cortége allait ainsi par la ville, en bon ordre, et visitant successivement les boutiques des trois cents maîtres orfévres. Ces orfévres étaient tenus d'aller eux-mêmes reprendre leurs gages au Bureau, où se faisait la vérification du titre de ces échantillons métalliques. Ceux qui n'avaient pas été réclamés au bout de treize mois appartenaient de droit à la *boîte des aumônes*. Quand le gage n'était pas bon, l'orfévre qui l'avait fourni subissait une réprimande plus ou moins forte, se-

lon le degré de la contravention aux ordonnances de la Cour des monnaies.

Les autres visites se faisaient avec moins d'apparat et plus de surveillance; elles se renouvelaient tous les mois, à toute heure du jour ou de la nuit, sous l'assistance d'un clerc ou d'un officier de justice. Il suffisait que les gardes fussent au nombre de deux, et pussent au besoin représenter leurs commissions délivrées par le lieutenant de police. Ils n'avaient d'ailleurs qu'à requérir un commissaire ou un sergent, s'ils rencontraient quelque rébellion. Non-seulement ils examinaient l'état de la forge et la nature des travaux qu'on y exécutait, mais encore les ouvrages en voie d'exécution ou exposés en vente. Ils avaient le droit de saisir tout objet qui leur semblait suspect et de l'emporter avec eux, en dressant procès-verbal et en apposant le cachet du Bureau sur les pièces saisies. La plupart des contestations, auxquelles ces visites donnaient lieu, se vidaient à l'amiable dans l intérieur du Bureau, où les gardes formaient une sorte de tribunal permanent de conciliation. Lorsque ce résultat n'était pas atteint, le tribunal consulaire arrivait souvent à une solution pacifique. Dans ce tribunal des consuls, il y avait toujours un orfévre, élu tous les trois ans sur une liste de quatre ou six noms désignés par les gardes de l'Orfévrerie à l'assemblée générale des Six Corps qui faisait l'élection du Consulat ; en outre, quatre marchands orfévres-joailliers étaient désignés chaque année par les gardes, pour assister les juges-consuls.

Dans les assemblées des Six Corps, soit ordinaires, soit extraordinaires, les six gardes de l'Orfévrerie étaient placés entre ceux de la pelleterie et de la bonneterie, vis-à-vis ceux de la draperie, qui dirigeaient toutes les délibérations, et qui convoquaient à leur Bureau les gardes des autres communautés. Ces assemblées générales étaient toujours accompagnées de dîners, de soupers ou de collations ; chaque assistant recevait un jeton de présence, et

quelquefois des dons de cire, le tout aux frais des Six Corps de marchands. La charge des gardes de l'Orfévrerie était plus pénible et plus délicate que celle des gardes de toutes les autres corporations : aussi avaient-ils obtenu la permission de choisir parmi les maîtres orfévres trois ou quatre *aides à gardes*, qui remplissaient les fonctions des gardes en charge, et qui les suppléaient surtout dans les visites des forges et des boutiques, d'autant plus que, pour l'intérêt général, ces visites devaient être fréquentes, imprévues et sévères. Les aides à gardes ne pouvaient vaquer à ces visites, sans être au nombre de deux au moins, et sans avoir avec eux un huissier du Châtelet, qui dressait procès-verbal ; s'ils surprenaient, en flagrant délit, des compagnons orfévres travaillant l'or ou l'argent, ils étaient autorisés à faire enlever les outils et la marchandise de ces orfévres de contrebande, et à envoyer le tout au Bureau de l'Orfévrerie, pour qu'il en fût décidé par le gardes et par la Cour dés monnaies.

Les compagnons, qui s'adonnaient de la sorte à la fabrication secrète et illégale de l'Orfévrerie, furent exposés en tout temps à des poursuites actives de la part des maîtres orfévres, auxquels ils faisaient une concurrence fâcheuse et malhonnête. La réception des maîtres était entourée de garanties que les intéressés ne cherchaient pas à diminuer. Les apprentis, qui étaient tenus de savoir lire et écrire, et de fournir caution suffisante, avant de signer un brevet d'apprentissage pour huit années par-devant notaire, restaient sans cesse sous le contrôle immédiat des gardes de l'Orfévrerie, et ne pouvaient quitter leurs maîtres, sans justifier de leur absence. Quand un de ces apprentis avait rempli les conditions morales et pécuniaires exigées pour la maîtrise, il présentait aux gardes le dessin du chef-d'œuvre qu'il se proposait d'exécuter, et, sur leur agrément, il était admis dans la chambre du chef-d'œuvre, où il travaillait seul, sous la surveillance des gardes ou d'un d'entre eux. Le chef-d'œuvre achevé (c'était un plat,

ou un vase, ou un calice, ou tel autre objet que l'apprenti avait choisi), on l'examinait au Bureau des gardes, qui étaient d'avis de l'admettre ou de rejeter, après l'avoir exposé au jugement de tous les membres de la communauté qui avaient voix consultative, sinon délibérative. L'apprenti, en devenant aspirant à la maîtrise, c'est-à-dire en obtenant les suffrages des gardes, devait encore trouver une caution de mille livres, et payer des droits considérables entre les mains du clerc de l'Orfévrerie. Il n'avait plus ensuite qu'à prêter serment devant les gardes et devant la Cour des monnaies.

Si le brevet d'apprentissage n'était pas gratuit, si la réception à la maîtrise coûtait fort cher, la charge de garde entraînait des dépenses inévitables que la caisse du Bureau ne supportait pas seule : il y avait des présents et des aumônes à faire, le premier jour de l'an, les jours de fêtes et les jours de réunion. Aux étrennes, les gardes en robes ne donnaient chacun que quinze sous à l'offrande de la messe ; mais ils étaient obligés de distribuer une quantité de présents en sucre, en confitures et en cire, ainsi qu'en argent, à tous les domestiques et à tous les subalternes auxquels ils avaient affaire dans le courant de l'année : ces présents remplissaient une grande manne que l'on voiturait en carosse à la porte des principaux officiers de la Cour des monnaies, de la juridiction du Châtelet et de la prévôté de Paris. Les étrennes, dans l'intérieur du Bureau, étaient fixées à six livres pour le clerc, trois livres à chaque sous-clerc, trois livres à la servante et trois livres à la fille du clerc. Mais, à la fête de Noël, le clerc dépensait à son tour une partie de ses bénéfices en offrant aux gardes et au chapelain un déjeuner composé d'un pâté de lièvre, de deux bouteilles de vin, et d'un plat de *cornets*, espèce de pâtisserie au sucre ou au miel, roulée en forme de cornet, et très-usitée dans les régals de métier. Les convives de ce déjeuner, après avoir entamé le pâté, en coupaient un morceau *honnête*, qu'ils

envoyaient au clerc avec une pinte de vin *ordinaire*.

Ces régals de métier, comme on les appelait, se répétaient fréquemment au Bureau des orfévres, où les gardes en exercice et les anciens gardes ne perdaient aucune occasion de se réunir à table. Les fêtes des confréries, surtout, étaient solennisées par des dîners qui venaient fort à propos pour des estomacs affamés, avant les vêpres commençant à trois heures. La confrérie de Blancmesnil avait conservé ainsi ses quatres fêtes de la Vierge (à la Nativité, à la Conception, à la Purification et à l'Annonciation) et ses quatre dîners; celle des Saints Martyrs avait encore trois fêtes en l'honneur de saint Denis et de ses compagnons (19 et 22 avril, 9 octobre), ainsi que trois dîners, qui se célébraient, par exception, dans l'abbaye de Montmartre, avec l'autorisation spéciale de madame l'abbesse. Les deux fêtes de saint Éloi n'étaient pas de celles qu'on négligeait, à l'église et dans la salle du repas; chacun s'empressait, au contraire, de contribuer pour sa part à la magnificence de ces fêtes patronales; les uns prêtaient des tableaux, les autres des tentures, ceux-ci des pièces d'argenterie, ceux-là des arbustes, pour l'ornement de la chapelle des Orfévres, qui avait d'ailleurs un trésor très-riche et un garde-meuble bien garni. Cette chapelle ressemblait, ces jours-là, à une immense boutique d'orfévre, à un vaste musée de peinture, à un jardin odoriférant.

Ce n'étaient pas les seules occasions où l'on étalait toutes les merveilles du trésor de la chapelle, tous les insignes du Bureau des orfévres. Aux enterrements des maîtres orfévres, à leurs mariages, aux baptêmes de leurs enfants, à leurs obits et fondations pieuses, on mettait en évidence l'argenterie du Bureau, c'est-à-dire les flambeaux, les encensoirs, les croix, les calices d'or et d'argent, la plupart donnés par la dévotion des personnes de la communauté; on déployait le poêle, les *souches*, les écussons, les bannières aux armes du Bureau, pour faire honneur à la corporation en même temps qu'à ses membres morts et

vivants. Ces cérémonies d'église étaient toujours le prétexte d'abondantes aumônes pour les pauvres de la maison commune, car la charité des orfévres semblait s'inspirer de celle de saint Éloi, leur patron.

Les pauvres de la maison commune étaient logés gratuitement, et recevaient chacun trois livres quinze sols (environ quinze francs au cours actuel de l'argent), à Pâques, à la Pentecôte, à la Toussaint et à Noël, sans préjudice des aumônes particulières aux réceptions des gardes, aux services des défunts et aux messes de confréries. Quant aux ménages pauvres logés aux frais de la communauté, ils avaient chacun vingt sols par mois et sept francs dix sols aux quatre grandes fêtes. On distribuait, en outre, des aumônes extraordinaires dans les hivers rigoureux, et lorsque les pauvres inscrits sur le registre du Bureau tombaient malades. Les orfévres étrangers, en passage à Paris, trouvaient aussi des secours et un logement gratuit à la maison de la rue des Lavandières. Pour subvenir à ces dépenses et à ces besoins qui s'augmentaient les uns par les autres, on faisait appel aux dons volontaires, et, de plus, on procédait tous les ans à une quête générale chez les maîtres orfévres, qui devaient donner chacun trente sols au moins, et qui donnaient rarement moins d'un écu. Si un orfévre était absent et n'avait rien laissé pour la quête, les gardes, qui la faisaient avec le doyen, emportaient quelques *ouvrages* pour obliger lesdits maîtres ou veuves d'orfévres à les venir querir au Bureau et à donner leurs aumônes. Les quêteurs eux-mêmes, avant d'entreprendre leur collecte, étaient forcés de mettre chacun leur écu sur la table pour faire acte de bon exemple.

Au moment même où la communauté des orfévres réglait avec tant de prévoyance son administration intérieure, et protégeait les intérêts de ses membres avec tant d'ardeur, elle voyait diminuer tous les jours ses travaux et ses bénéfices, sans rien perdre de son importance morale. La mode et aussi la nécessité des temps avaient en-

levé à l'Orfévrerie le rôle qu'elle jouait naguère dans les arts de luxe, et la brillante part qu'elle prenait à toutes les choses de la vie élégante. Depuis que Louis XIV, pour créer du numéraire et payer les frais de la guerre en 1688, avait donné lui-même l'exemple à sa cour, en faisant fondre toute sa grosse argenterie, chacun s'était empressé d'envoyer la sienne à la Monnaie. La plupart des objets d'or et d'argent, quelle que fût la valeur du travail de la matière, avaient été transformés en espèces sonnantes, et personne n'avait eu l'idée de racheter à grands frais ce qu'on anéantissait presque avec indifférence. La joaillerie seule, qui n'employait pas le métal par masse, et qui n'eût fourni à la fonte que des valeurs insignifiantes, ne fut pas comprise dans cette proscription que subissait le commerce des orfévres. Ceux-ci acceptaient sans se plaindre une situation fâcheuse qu'ils espéraient voir finir avec la guerre.

C'en était fait cependant de la grosse orfévrerie ou grosserie : elle ne devait plus reparaître; non-seulement le goût n'y était plus, mais encore la Cour des monnaies, qui accusait les orfévres d'accaparer et d'annihiler les matières d'or et d'argent, créait mille entraves à leur industrie. Pendant plus de quarante ans, il y eut une lutte sourde et implacable entre la communauté des orfévres et la Cour des monnaies; tout servait de texte à un débat contradictoire, à un procès interminable; les orfévres n'avaient garde de se soumettre en silence aux arrêts de la Cour des monnaies; ils portaient leurs remontrances aux pieds du roi, et ils obtenaient souvent justice contre une persécution fiscale ou financière. Tantôt on les tracassait sur le titre des métaux mis en œuvre; tantôt on leur contestait le droit de fabriquer certains ouvrages; tantôt c'était le poids de ces ouvrages qu'on attaquait, tantôt l'origine du métal avec lequel on les avait fabriqués; tantôt c'étaient les visites qui faisaient l'objet de la querelle; tantôt la marque ou la contre-marque. Les gardes de l'Orfévrerie, forts de leurs statuts et de leur bonne re-

nommée, pouvaient dire hautement dans un de leurs factums : « Le public sait de quelle conséquence est l'état des orfèvres, et ne peut ignorer qu'il n'y a point de profession si délicate que la leur ; que néanmoins on n'entend point parler d'eux dans les tribunaux, parce qu'ils sont fidèles dans leur ministère et qu'ils ne donnent aucun sujet de se plaindre de leur conduite. »

Ces procès perpétuels, ceux que les orfèvres soutinrent aussi contre les lapidaires, les merciers, les fourbisseurs, les affineurs, etc., ne relevèrent pas la prospérité de leur état : le cuivre doré avait remplacé l'argent dans l'ameublement ; il en rehaussait la décoration et se prêtait à toutes les fantaisies de l'art du fabricant de meubles ; la porcelaine peinte et dorée avait aussi remplacé l'argent dans les services de table : elle avait du moins l'avantage de la propreté, sinon celui de la durée ; enfin l'argent doré avait même remplacé l'or dans la bijouterie. Ces métamorphoses s'étaient faites tout à coup par cas de force majeure, et, depuis qu'elles avaient été reçues comme une pénible exception, elles s'étaient en quelque sorte acclimatées dans les mœurs, si bien que les changer encore et les ramener au passé, c'eût été une véritable souffrance pour les gens de qualité. Les yeux, les idées, les goûts et les bourses étaient accoutumés aux joyaux de vermeil, aux services de porcelaine et aux meubles en cuivre, incrustés de cuivre ou montés en cuivre. En revanche, le numéraire d'or et d'argent affluait dans la circulation, et le billon devenait plus rare. Le luxe néanmoins augmentait et se répandait davantage, à mesure que l'Orfèvrerie perdait du terrain, mais ce n'était pas la richesse solide et vraie, c'était le clinquant, c'était l'apparat, c'était la vanité. A l'âge d'or, à l'âge d'argent, succédait, pour ainsi dire, l'âge de cuivre. Malheureusement l'Orfèvrerie ne fit pas ou ne put faire alors ce qu'elle avait fait au sixième siècle et à d'autres époques où la rareté de l'or et de l'argent l'avait contrainte à employer des métaux moins précieux, à mettre

en valeur l'étain et le plomb sous la main habile de l'artiste.

Rien ne peint mieux l'état *déplorable* de l'Orfévrerie, à la fin du règne de Louis XIV et pendant la régence du duc d'Orléans, que ce passage d'une supplique au roi, adressée en 1722 par les six gardes de la communauté, Hallé, Quevanne, Lebastier, de Lens, Masse et Payen : « On sait le peu de commerce qu'ils (les orfévres) font depuis plusieurs années ; on sait que l'on n'a jamais moins fabriqué et que l'on ne peut pas moins fabriquer que l'on fait depuis très-longtemps ; on sait les coups que la prohibition des grands ouvrages, la rupture de ceux de vermeil, et plusieurs autres circonstances aussi fâcheuses, ont porté à leur commerce ; on sait, en un mot, qu'il n'y a qu'un meilleur temps qui les puisse relever ; qu'ils ne gagnent pas de quoi soutenir leurs familles, et qu'ils ont besoin de tout leur crédit ; on sait aussi combien d'entre eux se sont retirés, aimant mieux ne rien faire que d'être orfévres ; combien d'autres se sont jetés dans la joaillerie et la curiosité, et de quel préjudice il peut être pour l'État, que des gens qui s'appliquaient à attirer dans le royaume des matières précieuses, lesquelles, en cas de nécessité, peuvent être aussitôt converties en espèces, ne fassent plus commerce que de perles, de diamants et d'autres pierres, qui, quoique d'un grand prix, ne peuvent donner de secours à l'État dans ses nécessités, et ne peuvent être dans le royaume, sans que l'on en ait tiré la valeur en espèces, ce qui lui est très-préjudiciable..... Il serait très-avantageux à l'État qu'il se fabriquât beaucoup plus d'orfévrerie qu'il ne s'en fait. »

Ce passage du mémoire, rédigé par un fameux avocat nommé Aubry, nous présente la véritable situation des orfévres de Paris, qui n'étaient plus que des joailliers et qui, faute d'or et d'argent à travailler, renonçaient à un art que d'autres arts s'efforçaient de faire oublier. Il n'y avait plus d'Orfévrerie religieuse proprement dite : les

églises s'étaient dépouillées, ainsi que les châteaux et les hôtels, des meilleures pièces de leur argenterie ; et tout ce qu'on fabriquait pour elles, chandeliers, encensoirs, lampes, châsses, etc., était en cuivre doré ou argenté ; quant aux dons et offrandes, qu'un reste de dévotion d'habitude leur apportait encore, ce n'étaient plus des chefs-d'œuvre en or ou en argent massif, c'étaient des joyaux, des diamants et des pierreries, pour l'ornement des statues de Notre-Dame et des reliquaires de saints. Les princes eux-mêmes ne signalaient pas autrement leur pieuse munificence.

Malgré cette pénurie des travaux importants, il y avait pourtant quelques artistes supérieurs dans l'Orfévrerie française, et le roi, qui faisait encore fabriquer des ouvrages de *curiosité* destinés à des présents, conservait toujours plusieurs orfévres logés au Louvre. Ceux qui s'y trouvaient logés en 1698 étaient Mellin, Rotier, Delaunay et Montarsy. Germain Brice, dans l'édition de sa *Description de Paris,* imprimée cette année-là, dit que « Mellin a fait autrefois des choses d'une excellente beauté; » que Rotier réussit parfaitement comme graveur pour les poinçons des médailles et pour les monnaies, et que Delaunay « conduit ordinairement les ouvrages magnifiques que le roi fait faire. » Quant à Montarsy, *joaillier du roi,* Brice nous apprend qu'il avait « une très-belle galerie de tableaux des plus grands maîtres, de bronzes, de bijoux précieux, de porcelaines rares, de vases de cristal de roche, de mille curiosités d'un goût exquis et d'un prix très-considérable. » Cette galerie était dans la maison que cet orfévre possédait, à l'extrémité du cul-de-sac de Saint-Thomas-du-Louvre. Le Louvre avait aussi, parmi ses illustres hôtes, un émailleur nommé Bain, « presque seul en France qui entende à présent le travail des émaux clairs, » dit Brice. En 1706, Loire et Ballin fils, orfévres, avaient hérité des logements de Rotier et du vieux Mellin, morts au Louvre.

Tant que la galerie basse de ce palais fut occupée par des artistes, les quatre orfévres du roi s'y maintinrent, malgré la décadence de leur corporation, au milieu des peintres, des sculpteurs et des graveurs. Les orfévres, d'ailleurs, faisaient souvent avec succès une excursion dans les autres branches de l'art. C'est ainsi qu'Alexis Loíre, orfévre de son état, avait de préférence cultivé la gravure et donné carrière à son burin dans l'exécution de grandes planches d'après Rubens et Mignard; c'est ainsi que P. A. Ducerceau et J. M. Bernard Tarot, orfévres également, se faisaient volontiers sculpteurs ornemanistes; c'est ainsi que Thomas Germain, orfévre comme eux, se distingua surtout par ses œuvres de sculpture et d'architecture.

Thomas Germain, né en 1675 à Paris, était fils de Pierre Germain, le plus habile ciseleur en or et en argent que le siècle de Louis XIV ait produit. Pierre, dès l'âge de vingt ans, fut présenté au roi par son maître, le grand peintre Lebrun, qui dirigea tous ses ouvrages et qui ne lui en disputa pas l'honneur. Pierre mourut en 1682, au moment où son burin ne devait plus s'exercer que sur le cuivre; il put voir fondre, avant sa mort, les magnifiques tables d'or qu'il avait ciselées avec une admirable perfection, pour servir de reliure au Recueil des victoires et conquêtes de Louis le Grand. Thomas n'avait que neuf ans lorsqu'il perdit son père; il travaillait déjà dans l'atelier de peinture de Bon Boullongue. Sa mère, qui, comme veuve d'orfévre, en exerçait le métier à Paris, le fit partir pour l'Italie, sous la protection de Louvois; mais elle n'était point assez riche pour subvenir aux frais de ce voyage, et le jeune Thomas Germain fut obligé, pour vivre, de conclure un engagement de six ans avec un orfévre de Rome; il s'était réservé seulement deux heures par jour pour aller dessiner au Vatican.

Pendant qu'il acquérait dans l'Orfévrerie une réputation qui tournait au profit de son patron, il se perfectionnait dans la sculpture et dans l'architecture. Il fit pour

les Jésuites de Rome plusieurs grands ouvrages d'Orfèvrerie, et pour le grand-duc de Toscane plusieurs bassins d'argent d'une dimension considérable, ornés de bas-reliefs représentant l'histoire des Médicis. Il passa douze ans à Rome et trois ans dans d'autres villes d'Italie, où il laissa d'éclatantes marques de son talent d'orfèvre, de sculpteur, d'architecte. Il ne revint à Paris qu'en 1704, où le bruit de ses succès l'avait devancé; et aussitôt on lui demanda, de toutes parts, des plans d'édifices et des pièces d'argenterie; le roi et toute la cour se passionnèrent pour ses œuvres, et les princes étrangers lui envoyèrent à l'envi des commandes. Ce fut lui qui exécuta en cuivre doré les trophées destinés à l'ornement des piliers du chœur de Notre-Dame de Paris, et le soleil en or que Louis XV donna le jour de son sacre à la cathédrale de Reims; ce fut lui qui fournit tous les dessins de la nouvelle église de Saint-Louis du Louvre, reconstruite en 1738 à la place de l'ancienne collégiale de Saint-Thomas. Il ne survécut guère à l'achèvement de cette église, qu'il avait non-seulement bâtie, mais encore ornée et décorée à l'intérieur. Il y fut enterré (1748), dans la chapelle de Saint-Thomas de Cantorbéry, qu'il s'était réservée pour y fonder lui-même une sépulture de famille, sépulture qu'il n'avait pas eu le temps d'achever.

Les beaux ouvrages de Thomas Germain avaient répandu sa renommée dans toute l'Europe, et sa perte fut sentie par les étrangers comme par ses compatriotes. Le roi de Portugal lui fit faire à Lisbonne un service solennel, et voulut que tous les artistes portugais y assistassent. Cet honneur public rendu à l'illustre orfèvre prouve qu'au dix-huitième siècle l'Orfèvrerie française, cet art qui participe à la fois de la sculpture, de l'architecture et de la gravure, trouvait encore hors de France une éclatante hospitalité, sans être forcée de s'abaisser à des proportions mesquines et d'oublier tout à fait les leçons de la grande école de Ballin.

Comme Ballin, les deux Germain furent admis dans le panthéon du siècle de Louis XIV; on leur consacra des notices biographiques, on grava leurs portraits, ainsi qu'on avait fait pour Claude Ballin, qui figure dans le *Recueil des Hommes illustres* de Perrault. Le nom de Thomas Germain, souvent cité dans les écrits du temps, et même dans ceux de Voltaire, ce qui suffisait alors pour immortaliser un artiste, devint presque synonyme d'orfèvre accompli et inimitable; les pièces d'argenterie signées de lui, moins nombreuses en France que partout ailleurs, servirent longtemps de modèle à ses contemporains et à ses successeurs.

Il ne fallut pas moins que la fureur du genre rocaille et du style contourné, pour faire abandonner les errements de Germain, que l'on vantait encore, alors qu'on s'éloignait davantage de la correction de son dessin, du goût de ses compositions et de la finesse de leur exécution. Le genre rocaille s'empara bientôt de toute l'Orfévrerie, de même que de tous les arts de décoration. Ce fut une invasion générale jusqu'en Allemagne, où les traditions de l'Orfévrerie d'Augsbourg, de Francfort et de Nuremberg s'étaient conservées jusque-là dans toute leur intégrité. On ne saurait dire quel fut l'inventeur de ce nouveau genre, que nous croyons sorti d'un système d'ornements très-usité alors dans l'art de créer des jardins artificiels. Le goût des rocailles, qui avait déjà fait son temps dans les jardins du seizième siècle, reparut durant les dernières années de Louis XIV et sous la Régence avec un redoublement de passion et de caprice. Il s'attacha bientôt à toutes les parties de l'ameublement, et l'Orfévrerie ne fut pas la dernière à suivre la mode.

L'Allemagne, qui commençait à s'éprendre des modes françaises, fit appel à nos dessinateurs de rocailles et de chicorées, et les orfévres ne travaillèrent plus que d'après les immenses collections de Hertel et d'Engelbrecht, réunissant une foule de modèles gravés, qui émanaient de la

France et qui y revenaient après avoir fait le tour de l'Europe. Les peintres et les dessinateurs allemands, Jean Daniel de Preisler, de Dresde; Isaïe Nilson, dit le grand Nilson, d'Augsbourg; Jean-André Thélot, Jérémie Wachsmuth, François-Xavier Haberman, et tant d'autres maîtres au crayon ingénieux, fournirent quantité de motifs et de détails à l'Orfévrerie des rocailles et des chicorées, que Jean-Léonard Wuest exécutait à Augsbourg et Jean-Léonard Eysler à Nuremberg. Quelques-uns de ces féconds inventeurs de sujets vinrent se fixer à Paris, notamment Jean Hauer, qui intitulait ses cahiers : *Dessins de la mode neuve au goût antique.*

Il est remarquable qu'aucun de ces dessinateurs et de ces graveurs ne travaillait exlusivement pour l'Orfévrerie. La matière seule de l'objet fabriqué, à cette époque, établissait la différence des arts entre eux, et, depuis l'architecte jusqu'à l'orfévre, chaque artiste était libre d'exercer sa main-d'œuvre sur le même modèle. A vrai dire, il n'y avait plus qu'un art, celui de l'ornemaniste, dont tous les autres se rendaient tributaires, et qui changeait de nom, selon qu'il était exprimé en marbre, en pierre, en cuivre, en fer ou en or. Voilà comment le fameux architecte Juste-Aurèle Meissonnier offrit à tous les arts, sous le titre d'*Architecture universelle,* un magnifique recueil d'ornements de son invention. Meissonnier s'intitulait *peintre, sculpteur, architecte, dessinateur de la chambre et cabinet du roi.* On ne s'étonnera donc pas qu'un maître fondeur de Paris, nommé Simon Lotoire, qui se disait *sculpteur et ingénieur des bijoux du roi,* ait prétendu, en 1721, être apte à exercer l'état d'orfévre, sans avoir fait le *chef-d'œuvre* et sans justifier de son apprentissage dans l'Orfévrerie. Mais le Bureau des orfévres et la Cour des Monnaies, d'un commun accord, déclarèrent que celui-là seul pouvait être orfévre, qui avait rempli les conditions prescrites par les statuts et les ordonnances.

L'Orfévrerie française n'exécutait pas d'autres grands

ouvrages que des surtouts de table pour les souverains, les princes et les fermiers généraux. Ces surtouts, en vermeil ou en argent, rarement massifs, permettaient de fondre et de ciseler des groupes, des figures, des emblèmes et des ornements, qui reparaissaient, sur des tables moins luxueuses, en biscuit de Sèvres, en porcelaine de Saxe ou en cuivre doré. On fabriquait d'ailleurs peu de vaisselle plate, du moins en comparaison de ce qu'on en avait fabriqué dans le siècle précédent. Les étalages des boutiques d'orfévres semblaient plus brillants que jamais cependant; et, du pont Saint-Michel à l'entrée de la place Dauphine, les yeux étaient éblouis de l'éclat de l'or et de l'argent; mais, en revanche, dans les maisons les plus riches, l'argenterie était souvent fort pauvre. On voyait bien çà et là des miroirs et même des toilettes en argent, comme des réminiscences timides du grand art de Claude Ballin; la mode faisait préférer généralement l'emploi du cuivre ou du bois doré. Ce fut une espèce de protestation contre le goût des colifichets et une tentative de retour vers le véritable luxe, lorsque la reine Marie Leczinska fit faire un miroir d'or par Charles Roettiers, orfévre du roi, d'après les dessins de Boucher. Louis XV n'osa pas donner ce miroir à la comtesse Dubarry, qui le demandait comme les arrhes de la couronne qu'elle convoitait; mais il permit que cette courtisane en commandât un semblable, qui fut un sujet de scandale et d'indignation, même à la cour de Versailles. Le miroir de la Dubarry était déjà fondu, lorsque la Révolution vint la surprendre dans les délices de son château de Luciennes : le miroir de la reine n'eut pas une existence beaucoup plus longue.

Les orfévres, qui vendaient encore quelques flambeaux, quelques vases d'argent ou de vermeil, avaient un débit considérable de ces petites pièces qu'on appelait autrefois *menuierie*. C'étaient surtout des tabatières, des boîtes à portraits, des boîtes de senteur, des bonbonnières, des cassolettes, rehaussées d'arabesques, gravées et ciselées

avec un art merveilleux. Un des plus habiles dessinateurs en ce genre, nommé A. Masson, appartenait sans doute à une famille d'orfévres de Paris qui avait déjà produit le célèbre graveur de portraits, Antoine Masson. Un autre dessinateur d'ornements, en même temps orfévre à Paris, P. E. Babel, se piquait de fournir des modèles à l'architecture, et l'on reconnaissait généralement qu'aucun artiste n'avait mieux entendu le genre des rocailles. Le maniéré, le capricieux, le bizarre, faisaient alors les qualités de ce style rocailleux, que nous avons appelé *rococo* depuis la Révolution.

L'engouement pour le genre à la mode était tel au dix-huitième siècle, qu'on enveloppait dans le même dédain tous les ouvrages d'art qui passaient pour gothiques, et qu'on les voyait disparaître sans le moindre regret. Les plus belles œuvres de l'Orfévrerie du moyen âge, et même de la Renaissance, n'attendirent pas la Révolution pour se voir proscrites et anéanties : un grand nombre de châsses, de reliquaires et de meubles d'autel furent envoyés à la fonte ou vendus à l'encan, comme coupables d'antiquiquité, de gothicité et de mauvais goût. A quelques années de là, le gouvernement révolutionnaire, dans la guerre qu'il livrait aux vieux monuments de l'Orfévrerie, ne fit que suivre les leçons et l'exemple que le dix-huitième siècle lui avait donnés.

Au milieu de cette insouciance pour les chefs-d'œuvre de la grande Orfévrerie, la joaillerie et tous les arts qui en dépendent avaient fait d'incontestables progrès, surtout pour la ciselure, qui fut poussée alors à une perfection qu'on n'a pas dépassée depuis. Rien n'égalait la quantité, la variété, l'originalité, la délicatesse, l'élégance des bijoux qui rehaussaient la toilette des femmes et qui ne manquaient pas non plus à celle des hommes. Ceux-ci portaient des bagues à tous les doigts, des boutons de pierreries à leurs habits, des boucles d'or à leurs souliers, des boîtes et des étuis d'or dans toutes leurs poches. Les orfé-

vres, à cette époque, étaient presque exclusivement des bijoutiers ; cependant leur communauté se maintenait avec ses anciens droits et sa vieille constitution, au milieu du trouble et de la décadence qui s'emparaient alors de tous les corps de métiers ; les gardes maîtres-jurés veillaient toujours aussi activement pour défendre les intérêts de la corporation, pour empêcher les compagnons et les orfévres étrangers de travailler dans des lieux clos et secrets, pour empêcher aussi les maîtres de changer le titre et le *remède* du métal, de frauder le Bureau des Orfévres, la Régie de la marque et la Cour des Monnaies. Les économistes de l'Encyclopédie, Turgot à leur tête, avaient beau réclamer la liberté de l'industrie, cette réforme, qui pouvait, sans inconvénient, s'appliquer à certaines professions, paraissait ne devoir jamais atteindre l'Orfévrerie, que tant de garanties avaient jusque-là entourée.

Ce fut donc un coup de foudre pour les orfévres, quand l'édit qui supprimait les jurandes et les communautés de métier, au mois de février 1776, ne fit aucune réserve en faveur du corps de l'Orfévrerie. Les gardes-jurés en exercice protestèrent énergiquement contre l'édit désorganisateur, et représentèrent au roi, dans plusieurs mémoires, que leur industrie, toujours honorée et protégée par les rois de France depuis saint Louis, ne pouvait subsister sans les statuts et règlements qui faisaient sa force et sa sûreté. De tous les mémoires que la suppression des jurandes et maîtrises mit sous les yeux de Louis XV, aucun n'eut plus d'effet que les Remontrances des orfévres. On aurait fait une exception en leur faveur, si l'édit de Turgot, qui annonçait une révolution complète dans les idées et dans l'État, eût été enregistré en Parlement. Mais le ministère de Turgot n'était point assez solide pour résister à la tempête que son édit contre les jurandes avait soulevée ; il tomba, et un second édit émané de son successeur, au mois d'août suivant, vint rétablir les jurandes, en soumettant les communautés

quelques réformes, à divers remaniements intérieurs que les circonstances avaient rendus nécessaires.

Cet édit, qui conservait les six corps de marchands, assigna le quatrième rang aux orfévres, en réunissant à leur corporation les batteurs d'or et les tireurs d'or. Le droit de maîtrise ou de réception fut réduit de deux mille quatre cents livres à huit cents. La mise en œuvre des pierres fines resta dans leurs attributions ; mais ils la partagèrent avec les lapidaires, qui formaient une des quarante-quatre communautés annexées aux six corps. Les lapidaires ne payèrent plus que quatre cents francs le droit de maîtrise.

Cette nouvelle organisation des communautés ne changea presque rien à celle des orfévres, qui défendit pied à pied ses priviléges, jusqu'au moment où la grande révolution de 1789 renversa d'un seul coup toutes les institutions de la *marchandise* en même temps que toutes les lois fondamentales de la société française. L'Orfévrerie ne pouvait échapper à ce vaste naufrage qui engloutissait à la fois la royauté, la religion et la fortune publique. A quoi, d'ailleurs, auraient pu servir des orfévres dans un temps où l'on brisait sceptres et couronnes, où l'on fondait l'argenterie des églises, où l'on déposait joyaux et bijoux sur l'autel de la patrie, où la monnaie d'or et d'argent était remplacée par la monnaie en métal de cloche et par les assignats ? L'Orfévrerie ne devait pas survivre à la monarchie qui l'avait vue naître.

Telles furent les destinées, brillantes pendant quinze siècles, de cette industrie que l'art avait sans cesse élevée et soutenue au milieu de toutes les vicissitudes du sort. Le talent, la richesse et l'honneur des orfévres dépendaient de la puissance des rois, de la prospérité du pays, de la munificence des grands, de l'autorité de l'Église. Leur communauté s'était fondée et consolidée, en quelque sorte, à l'abri du trône et de l'autel ; elle disparut avec eux : mais on peut dire que l'Orfévrerie avait suivi

tous les progrès de l'art plastique, s'était empreinte de tous ses caractères, avait resplendi de tout son éclat; bien plus, l'Orfévrerie, en donnant naissance à l'art de la gravure au burin, avait certainement eu quelque part à la découverte de l'imprimerie en types mobiles de métal. C'était le génie de la civilisation qui prêtait la vie à l'Orfévrerie, qu'on a justement appelée l'art favori des princes, l'éclatant symbole des grands règnes.

L'orfévre maniait le crayon comme le peintre, le marteau comme le statuaire, le compas comme l'architecte, le burin comme le graveur, le creuset comme le savant; l'orfévre était donc essentiellement artiste; on comprend qu'il ait fourni des hommes éminents aux différentes catégories de l'art. Mais l'orfévre n'était point aussi naturellement porté à tenir la plume, comme si le bruit de sa forge et la fumée de ses fourneaux eussent obscurci ses idées et paralysé son imagination. Il y a, en effet, peu d'orfévres dans la liste des écrivains et surtout dans celle des littérateurs. On sait que les goûts et les aptitudes littéraires n'ont, en général, aucune affinité avec les goûts et les aptitudes artistiques. Les orfévres devenaient, presque sans transition, graveurs, peintres, architectes, mais ils ne montraient guère de dispositions pour les lettres.

Ce fut pourtant leur communauté qui fit imprimer à ses dépens, chez Jean-Baptiste Coignard, en 1693, la traduction que leur chapelain Lévesque avait faite de la *Vie de saint Éloi*, par saint Ouen, et qu'il leur dédia, en exposant leurs armoiries à la tête de ce volume in-12. La communauté fit encore à ses frais quelques autres impressions qui l'intéressaient plus particulièrement et qui n'avaient rien de littéraire, pas même le style : entre autres, le *Journal pour servir à messieurs les gardes de l'Orfévrerie joüaillerie de la ville et faubourgs de Paris*, volume in-4° imprimé en 1689, chez Lambert Roulland.

Il est juste cependant de citer un historien, un érudit, qui était orfévre, qui fut grand-garde de l'Orfévrerie de

Paris, et qui a publié plusieurs écrits remarquables. Pierre Le Roy, contrôleur des rentes de l'Hôtel de Ville, mort, en 1759, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, s'était fait connaître dans le monde lettré, en composant la belle dissertation sur l'Hôtel de Ville, qui précède l'*Histoire de Paris* par Félibien et Lobineau ; il publia depuis quelques traités de dévotion, un Mémoire historique sur l'origine des rentes, et enfin une histoire raisonnée du Corps de l'Orfévrerie, sous ce titre : *Statuts et priviléges du Corps des marchands Orfévres-joyailliers de la ville de Paris*, recueillis des textes de tous les édits, ordonnances, déclarations, etc., et justifiés par les autorités mêmes des titres originaux. Ce volume in-4°, imprimé d'abord en 1734, puis en 1759, par les soins du Bureau des Orfévres, offre le résumé succinct et l'examen comparé des principaux titres et documents qui existaient alors dans les archives de la communauté et qui ont été dispersés ou détruits à l'époque de la Révolution. C'est une espèce de code de l'Orfévrerie, divisé en seize titres, dont chaque article est suivi d'un commentaire explicatif et chronologique témoignant de recherches fort étendues et d'un travail critique très-judicieux. Tous les registres, toutes les layettes, que l'auteur indique par leur numéro d'ordre, ont disparu, ainsi que la bibliothèque, sans doute peu nombreuse et toute spéciale, qui se trouvait dans la maison commune des Orfévres. Quelques volumes de cette bibliothèque, reliés en veau fauve, avec l'écusson et les armes parlantes de la communauté, se rencontrent çà et là dans les bibliothèques publiques de Paris.

Avant la publication de l'ouvrage de Pierre Le Roy, un orfévre, qui avait été, comme lui, garde de sa communauté, Pierre de Rosnel, avait fait imprimer, à Paris, en 1662, un volume in-4° intitulé : *Traité sommaire de l'institution du Corps et communauté des marchands orfévres sous Philippe de Valois ; des avantages de l'Orfévrerie, des priviléges et prérogatives des marchands Orfé-*

vres-jouailliers, etc., avec un recueil des ordonnances et règlements concernant l'Orfévrerie et les orfévres. Ce volume ne porte que les initiales du nom de l'auteur. Vers la même époque, un autre orfévre de Paris, Robert de Berquen, connu par son curieux livre des *Merveilles des Indes, ou Nouveau traité des Pierres précieuses* (Paris, 1661 ou 1669, in-4°), avait extrait des registres de la communauté la liste des noms des gardes de l'Orfévrerie de Paris depuis 1552 jusqu'en 1658, et celle des noms et surnoms des marchands maîtres orfévres depuis 1552 jusqu'en 1656.

Les inscriptions en vers que les orfévres avaient l'usage d'ajouter aux tableaux que la confrérie de Sainte-Anne offrait à Notre-Dame le 1er mai de chaque année, ces inscriptions, qui eurent souvent des orfévres pour auteurs, n'ont pas été conservées, à l'exception de quelques *éloges en vers à saint Éloy*, qui sont imprimés à la suite des *Livres d'allois en or en argent pour les maîtres orfévres de Paris*, volume in-4° que nous n'avons pas vu. Nous ne saurions donc dire jusqu'à quel point les muses inspiraient les confrères du Mai de Notre-Dame ; il est certain cependant que ces amateurs de peinture empruntaient quelquefois la plume des meilleurs poëtes du dix-septième siècle pour mettre en vers l'explication de leurs tableaux d'offrande.

C'est là sans doute la seule influence que les orfévres ont pu avoir sur la littérature et la poésie française. Il n'est pas indifférent de remarquer qu'ils n'eurent même aucune action sur la langue proverbiale, qui a pris partout des locutions populaires, surtout dans les métiers et dans la vie intime des corporations. Nous ne trouvons pas un seul vieux dicton qui soit emprunté aux orfévres ni à l'orfévrerie, car l'innombrable famille de proverbes et de phrases faites où apparaissent les mots *or* et *argent*, n'est probablement pas sortie de la boutique des orfévres, qui ne se fussent jamais permis de parler d'or et d'argent au figuré. C

n'était pas chez eux qu'on eût osé dire: *Tout ce qui reluit n'est pas or;* mais on ne les offensait pas en disant de leur marchandise] qu'elle se vendait toujours *au poids de l'or* et qu'elle valait *or en barre;* car ils n'auraient pas, ces honnêtes orfévres, diminué d'un grain le titre invariable de leurs ouvrages, *pour tout l'or du Pérou*, voire *pour tout l'or du monde.*

BIBLIOGRAPHIE

Pline. Histoire naturelle de l'or et de l'argent, extr. de Pline, liv. XXXIII, lat. et franç., trad. avec des remarques par Dav. Durand. *Lond.*, 1729, in-fol., fig.

Joan. Conr. Barchusen, Pyrosophia, rem metallicam et chrysopœiam pervestigans. *Lugd. Batav.*, 1698, in-4, fig.

Abrah. a Porta Leonis. De auro dialogi tres. *Venetiis*, 1584, in-4.

Voy. aussi Laz. Bayfii *De auro et argento comment.*, 1530, in-8. et J. Fr. Pici Mirandulæ, *De auro*. Venet., 1586, in-4.

Théophile, prêtre et moine. Essai sur les divers arts (texte latin en regard), publ. par le comte Ch. de l'Escalopier, et précédé d'une introduction par J. Marie Guichard. *Paris*, 1843, in-4.

Ce traité, rédigé au seizième siècle, avait déjà paru, sous le titre de *Diversarum artium schedula*, dans la Ve partie des *Mém. d'hist. et de littérat. tirés de la Bibl. du duc de Wolfenbuttel* (Brunswick, 1781, in-8).

Voy. aussi, dans le t. VIII des *Annales archéolog.*, la traduction d'un chapitre (l'Encensoir) du livre de Théophile, par M. Viollet Leduc.

L. Dussieux et Didron. L'Orfévrerie française au Moyen Age. Voy. ce Mém. dans le t. III des *Annales achéologiques* de Didron (1845).

L'abbé Texier. Les orfévres laïques au Moyen Age. Voy. ce Mém. dans le t. VI des *Annales archéolog.*

— L'Orfévrerie au Moyen Age. Voy. ce Mém. dans le t. IV des *Annales archéolog.*

Leguette et de Linas. Orfévrerie du treizième siècle. Voy. ce Mém. dans le t. IX des *Annales archéolog.*

L'abbé Daras. Orfévrerie : Trésor de la cathédrale de Laon, inventaire de 1502, avec des notes. Voy. ce Mém. dans le t. VIII des *Annales archéolog.*

De Girardot. Trésor de la Sainte-Chapelle de Bourges. Voy. cet article dans le t. X des *Annales archéolog.*

Voy. aussi, dans le t. VII des *Annales archéol.*, un mém. intitulé *Orfévrerie religieuse et vêtements sacerdotaux*, par Moutié Tardif et Poisson.

Voy. aussi plusieurs articles relatifs à l'Orfévrerie et à l'émaillerie du Moyen Age, dans les *Mélanges d'archéol., d'hist. et de littérature*, publ. par les auteurs de la *Monogr. de la cathédrale de Bourges* (Ch. Cahier et Arth. Martin), 1847 et suiv., in-4, fig.

L. Dussieux. Recherches sur l'histoire de la peinture sur émail dans les temps anciens et modernes, et spécialement en France. *Paris*, 1841, in-8.

Jules Labarte. Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au Moyen Age. *Paris*, Victor Didron, 1856, in-4, fig.

L'abbé Texier. Essai historique et descriptif sur les émailleurs et les argentiers de Limoges (extr. des *Mém. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*). *Poitiers*, 1843, gr. in-8, fig.

— Orfévrerie du Moyen Age. Ecoles ou ateliers de Montpellier et de Limoges. Voy. ce Mém. dans le t. VIII des *Annales archéolog.* de Didron.

Voy. aussi l'ouvrage de J. Renouvier et Ad. Ricard : *Des maîtres de pierre et des autres artistes gothiques de Montpellier* (Montpellier, 1844, in-4).

Maur. Ardant. Notice historique sur les émaux, les émailleurs, leurs divers ouvrages et les procédés de fabrication en usage à Limoges. *Limoges*, 1842, in-8.

Didier Petit, de Lyon. Notice sur les crucifix et sur les émaux et émailleurs de Limoges. *Paris*, 1843, in-8.

Corblet. Essai sur les ciboires du Moyen Age. Voy. cet Essai dans les *Mém. de la Soc. des Antiq. de Picardie.*

L'abbé Barraud. Notice sur les calices et les patènes. *Caen*, 1842, in-8 de 23 p., fig.

Benvenuto Cellini. Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell' Oreficeria, l'altro in materia dell' arte della scultura. *Fiorenza, Valente Panizzi*, 1568, in-4.

Réimp. avec des augmentations, à Florence, 1731, in-4, et avec des additions nouvelles (*Racconti*), à la suite de la *Vita di B. Cellini*, dans l'édit. publ. par Franç. Tassi (*Firenze*, 1829, 3 vol. in-8, fig.). Trad. en franç. par Leclanché et impr. dans la seconde édition de sa traduction des *Mém. de Cellini* (Par., 1847, 2 vol. in-12).

Il existe une édit. des *Due trattati*, faite à la fin du siècle dernier, sous la rubrique de *Florence* et la date de 1731 ; on y a joint : *Serie degli artisti che hanno lavorato ne' metalli*, etc.

— La vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino, da lui medesimo scritta, nella quale si toccano le arti e l'istoria del suo tempo. *Colonia* (*Napoli*), 1728, in-4, portr.

Souvent réimpr. Trad. en angl., par Nugent ; en allem., par Gœthe; en franç., par T. de Saint-Marcel (*Par.*, 1822, in-8), par D. D. Farjasse (*ibid.*, 1833, 2 vol. in-8), par Léopold Leclanché (*ibid.*, 1844, in-12, et 1847, 2 vol. in-12).

Voy. aussi le recueil de G. Vasari, *Le Vite de' piu excellenti pittori, scultori ed architetti*, avec les annotations de G. Bottari, G. Masselli, etc., ainsi que la traduction de cet ouvrage, annotée par Léop. Leclanché et commentée par Jeanron (*Par.*, 1839-42, 10 vol. in-8, fig.).

René François (Étienne Binet). Du fait de l'Orfévrerie. — La façon de l'esmaillerie. Voy. ces deux chap. dans l'*Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices* (*Lyon*, 1643, in-8.)

Souvent réimpr. au dix-septième siècle.

Jules Labarte. Émaillerie sur métaux; Orfévrerie. Voy. ces deux traités dans l'introduction histor. qui précède la *Descr. des objets d'art composant la Collection Debruge-Duménil* (Par., 1847, in-8).

Voy. aussi *Les Arts à la cour des ducs de Bourgogne*, recueil de documents publ. par le comte Léon de Laborde (*Par.*, 1849 et suiv., in-8) : on y trouve la liste des orfèvres du quinzième siècle, avec l'inventaire des joyaux qu'ils avaient fabriqués.

Voy. encore tout ce qui est relatif à l'Orfévrerie dans les *Arts au Moyen âge*, de Dusommerard, et dans l'Album publié à la suite de cet ouvrage.

P. Lacroix (bibliophile Jacob). Histoire de l'Orfévrerie-joail-

lerie, depuis les Romains jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, et des communautés, jurandes et confréries d'orfévres-joailliers de la France et de la Belgique; suivie de la liste chronolog. des gardes de l'Orfévrerie parisienne depuis 1337 jusqu'en 1710, par Leroux de Lincy; de l'armorial des orfévres-joailliers de la France; de l'état alphabétique des communautés d'orfévres établies en France vers 1789, avec la marque de leurs poinçons, par Ferd. Seré; et des anciens statuts et priviléges des marchands orfévres-joailliers de la ville de Paris, recueill. par Leroy. *Paris*, 1849, grand in-8, fig.

Liste des noms des gardes de l'Orfévrerie de Paris, depuis 1352 jusqu'en 1658, extraite des registres, par Robert de Berquen, aussi orfévre. *S. n. et s. d.*, in-4 de 4 ff. — Liste générale des noms et surnoms des marchands maîtres orfévres de Paris, reçus depuis 1555 jusqu'en 1656, extr. des registres, par le même *S. n. et s. d.*, in-4 de 8 ff.

P. D. R. (Pierre de Rosnel). Traité sommaire de l'institution du corps et communauté des marchands orfévres sous Philippe de Valois ; des avantages de l'Orfévrerie ; des priviléges et prérogatives des marchands orfévres-joailliers, etc.; de la fonction de maître et garde des carats et denier fin; avec un recueil des ordonnances et règlements concernant l'Orfévrerie et les orfévres. *Paris*, 1662, in-4.

Livres d'allois en or et en argent, pour les maistres orfévres de Paris, et et des éloges en vers à saint Éloy. *S. n. et s. d.* (vers 1630), in-4.

Voy. aussi la *Vie de saint Éloy*, trad. du lat. de saint Ouen, par Lévesque (*Paris*, 1693, in-12).

Traité de l'alliage des métaux, tant d'or que d'argent, pour les orfévres. *Rouen*, 1606, in-8.

Journal pour servir à messieurs les gardes de l'Orfévrerie-joüaillerie de la ville et faubourgs de Paris. *Paris*, 1689, in-4.

Sur le différend de quelques orfebvres avec les gardes et autres maistres sur le règlement général à faire sur l'Orfebvrerie. *S. d* (vers 1630), in-4. — Déclaration pour régler la quantité et le poids de la vaisselle d'or et d'argent. 1672, in-4.

Isaac Trouvé. Recueil de pièces et mémoire historique touchant l'origine du tableau votif que les orfévres et joailliers de Paris

présentent tous les ans, le 1er mai, à la sainte Vierge dans l'église métropolitaine de Paris : dont la Confrairie des orfévres, la Chasse de Saint-Marcel et l'Eloge de l'Orféverie. *Paris*, 1685, in-8.

Voy. aussi la *Descr. des tableaux de l'église de Notre-Dame donnés par les orfévres*, 1671, in-12.

Extrait sommaire des priviléges des marchands orfévres-joailliers de Paris, avec un traité sommaire de l'institution des orfévres; des avantages et excellence de cet art; de ce qui s'observe à la réception des orfévres; des lois de leur négoce; du devoir des maîtres et gardes; de ce qui est entendu par poids de 14 carats de fin au marc d'argent; et une liste des maîtres et gardes de ladite communauté depuis l'an 1337 jusqn'en 1671. *S. n. et s. d.* (*Paris*, 1672), in-4.

Recueil des statuts, ordonnances, règlements et priviléges accordés en faveur des marchands orfévres-jouailliers de la ville de Paris depuis 1345 jusqu'en 1688, avec les arrêts et sentences les concernant. *Paris*, 1688, in-4.

P. Le Roy. Statuts et priviléges du Corps des marchands orfèvres-jouailliers de la ville de Paris, recueillis du texte des édits, ordonnances, lettres patentes, arrêts, etc., avec de courtes observations sur l'origine, les motifs et l'esprit de chaque disposition. *Paris*, 1734, in-4.

Anciens et nouveaux statuts des maîtres tailleurs, ciseleurs, graveurs sur bijoux, or et argent, etc., avec arrêts. *Paris*, 1756, in-4.

Status, ordonnances et règlements du corps des marchands merciers, grossiers, jouailliers de Paris. *Paris*, 1730, in-4.

(Nic. L. Juste Poullin de Viéville.) Code de l'Orfévrerie, ou recueil et abrégé chronologique des principaux règlements concernant les droits de marque et de contrôle sur les ouvrages d'or et d'argent, auquel on a joint les statuts des orfévres, tireurs, batteurs et autres gens employant les matières d'or et d'argent, etc., par l'auteur du *Nouveau code des tailles*. *Paris*, 1785, in-4.

Lesueur. Manuel des orfévres, jouailliers-bijoutiers, essayeurs et affineurs. 1re partie. *Paris*, an VI (1798), in-18.

Voy. aussi le *Manuel du bijoutier, jouillier, orfévre, graveur sur*

métaux, par Julia de Fontenelle, 2 vol. in-18, dans la collection des Manuels-Roret.

JUAN DE ARPHE Y VILLAFANE. Quilatador de la plata, oro, y piedras. *Valladolid, Diego Fernandez*, 1572, in-4.

Plusieurs fois réimpr. L'édit. de *Madrid*, 1598, est augmentée d'un IV[e] livre.

JUAN FERN. DEL CASTILLO. Tratado de ensayadores. *Madrid*, 1623, in-4 de 72 ff.

DE RIBAUCOURT. Eléments de chimie docimastique à l'usage des orfévres, essayeurs et affineurs, ou Théorie chimique de toutes les opérations usitées dans l'Orfévrerie. *Paris*, 1786, in-8.

(FR. VÉRON DE FORBONNAIS.) Lettre de M. du I. à M. Risch, sur les bijoux d'or et d'argent. (*Paris*,) 1756, in-12. — Lettre sur les bijoux garnis. (*Ibid.*), 1756, in-12.

Voy. aussi l'*Almanach des Monnoyes* (par Angot des Rotours), publ. tous les ans à *Paris*, de 1784 à 1789, 6 vol. in-12, fig.

Statuts et règlements des maîtres et marchands lapidaires, diamantaires, joailliers (de 1290). *Paris*, 1737, in-4.

JEHAN DE MANDEVILLE. Le Lapidaire en François. *Lugduni, in officina Ludov. Lanchart*, s. d. (vers 1520), in-8 de 24 ff. goth.

Réimpr. plusieurs fois.

Voy. aussi le poëme de Marbodæus, *De Lapidibus*, souvent réimp. et trad.

FRANC. RUÆI. De Gemmis aliquot, iis præsertim quarum divus Joannes apostolus in sua Apocalypsi meminit; de aliis quoque quarum usus hoc ævi apud omnes percrebuit, libri duo. *Parisiis, Wechelus*, 1547, in-8.

LODOV. DOLCE. Trattato delle gemme che produce la Natura, nel quale si discorre della qualita, grandezza, bellezza e virtu loro; in tre libri diviso. *Venetia*, 1617, in-8.

La 1[re] édit. (*Venet.*, 1565, in-8) est intitulée : *Libri tre ne' quali si tratta delle diverse sorti delle gemme.*

J. DE LA TAILLE DE BONDAROY. Le blazon des pierres précieuses, contenant leurs vertuz et propriétez. *Paris, Lucas Breyer*, 1574, in-4.

ANDR. BACCIO. Le XII pietre preziose, le quali adornavano i vestimenti del sommo Sacerdote; aggiuntovi il diamante, etc.,

con il discorso dell' alicorno e dell' alce *Roma*, 1587, p. in-4.

Trad. en latin et annoté par Wolfg. Gabelchover, sous ce titre : *De gemmis et lapidibus pretiosis tractatus* (Francof., 1603, in-8).

Academico Ardente Etereo (Cleandro Arnobio). Tesoro delle gioie, trattato curioso, nel quale si dichiara la virtu, qualità e proprietà delle gioie, come perle, gemme, auori, unicorni, cocco, malacca, balsami, etc , e delle altre cose pregiate da scrittori antichi e moderni; revisto et accresciuto dall' Academico Casinense Inquieto (Archangelo Riccio). *Milano, Gio-Bat. Bidelli*, 1619 ou 1627, in-12.

La 1re édit., qui porte le vrai nom de l'auteur, a été publ. par Archangelo Riccio (*Venetia, G. B. Ciotti*, 1602, in-8.

Anselm. Boet. de Boot. Gemmarum et lapidum historia, quam olim edidit; postea Adr. Tollius recensuit, et comment. illustravit; tertia editio, cui accedunt, J. de Laet, de gemmis et lapidibus libri II, et Theophrasti liber de lapidibus, gr. et lat. *Lugd. Batav.*, 1647, 2 vol. in-8.

La 1re édit. est celle d'*Hanau*, 1609, in-4.

Trad. en franç. par J. Bachou, sous ce titre : *Le parfaict joaillier ou histoire des pierreries* (Lyon, 1644 ou 1649, in-8, fig.).

Rob. de Berquen. Les merveilles des Indes orientales et occidentales, ou nouveau traité des pierres précieuses. *Paris*, 1669, in-4.

La 1re édit. de 1661 est intitulée : *Nouveau traité des pierres précieuses et perles, contenant leurs nature, couleurs et vertus.*

Histoire des joyaux et des principales richesses d'Orient et d'Occident, tirée des diverses relations des plus fameux voyageurs. *Paris*, 1661, ou *Genève*, 1665, in-12.

Pierre de Rosnel, orfévre et jouaillier du roi. Le Mercure indien ou le Thrésor des Indes, divisé en deux parties : dans la première, il est traité de l'or, de l'argent, du vif-argent, de leur formation, origine, usage et valeur, avec une explication sommaire des titres de l'or et de l'argent et de leur affinage; dans la seconde, des pierres précieuses et des perles et des autres pierres moins précieuses, comme l'agate, le jaspe, le lapis et autres, avec un traité particulier de leur estimation. *Paris*, 1672, in-4.

M. L. M. D. S. D. Dénombrement, faculté et origine des pierres précieuses. *Paris*, 1667, p. in-12.

Rob. Boyle. Exercitatio de origine et viribus gemmarum. *London*, 1673, in-12.

Trad. de l'angl. en latin, par C. S. (*Hamburgi*, 1673, in-12).

Giac. Gimma. Della storia naturale delle gemme, delle pietre e di tutti i minerali ovvero della fisica sotterranea. *Napoli*, 1730, 2 vol. in-4.

N. Pouget. Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure. *Paris*, 1762-64, 2 part. en 1 vol. in-4, fig.

La seconde partie a pour titre : *Nouveau recueil de parures de joaillerie.*

Caveroi. Traité abrégé des pierres fines. *Paris*, 1769, in-12.

Louis Dutens. Des pierres précieuses et des pierres fines, avec les moyens de les connoître et de les évaluer. *Paris*, 1776, in-18.

Plusieurs fois réimpr., in-8, à Londres, à Florence, etc.

Pio Naldi. Delle gemme, e delle regole per valutarle, operetta ad uso dei giojellieri; si aggiungono in fine varie notizie con disegni di alcune gemme piu insigni. *Bologna*, 1791, in-8, fig.

C. P. Brard. Traité des pierres précieuses, des porphyres, granits, etc. *Paris*, 1808, 2 vol. in-8.

Dav. Jeffries. Traité des diamants et des perles, traduit de l'angl. (par Chapotin). *Paris*, 1753, in-8, fig.

L'original angl., intitulé *Treatise on diamonds and pearls* (Lond., 1751, in-8, fig.), a eu plusieurs éditions.

J. Mawe. A treatise on diamonds and precious stones, including their history, natural and commercial; with a detailed account of their present price, etc. Second edit. *London*, 1823, in-8, fig.

Jo. Laur. Bauschi Schediasma de lapide hæmatite et actite, necnon de cæruleo et chrysocolla. *Lipsiæ* et *Jenæ*, 1665-68, 2 vol. in-12, fig.

J. B. Panthot. Traité des dragons et des escarboucles. *Lyon*, 1691, in-8.

B. des Mallées. Hyacinthe, ou traité sur cette pierre précieuse. *Paris*, 1685, in-12.

De Fontanieu. L'art de faire les cristaux colorés imitant les pierres précieuses. *Paris*, 1778, in-12.

Félicie d'Ayzac. Symbolisme des pierres précieuses. Voy. ce Mém, dans le t. V des *Annales archéolog.* de Didron (1846).

Giorg. Vasari. Memorie degli intagliatori moderni in pietre dure, cammei e gioje, del secolo XV fino al secolo XVIII; overo ragionamento del cavaliere Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino, degli intagliatori moderni. *Livorno*, 1753, in-4.

J. Duchesne. Essai sur les nielles, gravures des orfèvres florentins du quinzième siècle. *Paris*, 1826, in-8, fig.

Joan. Giardini Promptuarium artis argentariæ, ex quo centum exquisito studio inventis, delineatis, ac in ære incisis tabulis propositis, elegantissimæ ac innumeræ educi possunt novissimæ ideæ, ad cujuscunque generis vasa argentea, ac aurea, invenienda ac conficienda. *Romæ*, 1750, 2 part. en 1 vol. in-fol., fig.

Catalogue d'Ornements dessinés et gravés par les maîtres des quinzième, seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, en Allemagne, en Hollande, en Italie et en France, provenant du cabinet de M. Reynard, dessinateur et graveur. *Paris*, 1846, 3 part. in-8.

Un grand nombre de ces graveurs étaient des orfèvres, et tous travaillaient pour l'Orfèvrerie. Reynard a reproduit en fac-simile un grand nombre de leurs chefs-d'œuvre dans un recueil d'Ornements, in-fol. publ. à Paris, de 1844 à 1847, et interrompu par sa mort.

Voy. aussi, dans le *Peintre-graveur* de Bartsch et dans le *Peintre-graveur français* de Robert Dumesnil, la description de l'œuvre des artistes qui ont dessiné et gravé pour l'Orfèvrerie et la joaillerie.

Voy. aussi les encyclopédies des arts, *Miroir des arts et sciences*, trad. de Léon Fioravanti, par Gabr. Chappuys (*Par.*, 1598, in-8); *Scala di tutte le scienze et arti*, par Greg. Morelli (*Vineg.*, 1567, in-8); *la Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, par Thomaso Garzoni (*Ibid.*, 1665, in-4); *Mystères de la nature et de l'art*, par J. Bate (en angl., *Lond.*, 1635, in-4, fig.), etc.

LES

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

AU MOYEN AGE

A peine est-il question des instruments de musique dans les annales de la musique : ils n'y sont guère représentés que par leurs noms ; et leurs noms, qui restent les mêmes ou se modifient légèrement, quand leurs formes, leurs sons et leur usage changent tout à fait, ne nous donnent qu'une idée fausse, ou vague, ou imparfaite, de ce que ces instruments ont été à différentes époques et en différents pays. Voilà pourquoi les auteurs du Moyen Age, qui ont écrit sur l'art musical, n'ont servi qu'à égarer davantage les archéologues qui se sont occupés des anciens instruments de musique : on a pris tantôt un instrument à vent pour un instrument à percussion, tantôt un instrument à cordes pincées pour un instrument à plectre ou à archet.

Ce sujet, encore neuf et obscur après les recherches de Gerbert, de Mersenne et d'autres savants, a été curieusement exploré et ingénieusement éclairci par MM. Bottée de Toulmon et Eugène de Coussemaker ; mais néanmoins on n'est pas d'accord sur bien des points, et l'on se voit

réduit à des conjectures hasardées, sinon à un aveu d'ignorance absolue. La musique est le seul art dont les instruments professionnels méritent d'être étudiés, décrits, expliqués ; la facture de ces instruments compose à elle seule un art à part, qui doit avoir son histoire distincte de celle de la musique.

Dans l'antiquité, le nombre des instruments de musique fut considérable ; mais leurs noms étaient plus nombreux encore, parce que ces noms dérivaient de la forme, de la matière, de la nature et du caractère des instruments, qui variaient à l'infini, suivant le caprice du fabricant ou du musicien. Chaque peuple aussi avait ses instruments nationaux, et, comme il les désignait dans sa propre langue par des dénominations qualificatives, le même instrument reparaissait ailleurs sous dix noms, le même nom s'appliquait à dix instruments. De là, en présence des monuments figurés et en l'absence des instruments eux-mêmes, une confusion à peu près inextricable.

Les Romains, à la suite de leurs conquêtes, avaient rapporté chez eux la plupart des instruments de musique qu'ils trouvèrent chez les peuples vaincus. Ainsi la Grèce fournit à Rome presque tous les instruments doux, de la familles des lyres et des flûtes ; la Germanie et les provinces du Nord, habitées par des races belliqueuses, donnèrent à leurs conquérants le goût des instruments terribles, de la famille des tambours et des trompettes ; l'Asie et la Judée surtout, qui avait multiplié les espèces d'instruments de métal pour l'usage de ses cérémonies religieuses, naturalisèrent dans la musique romaine les instruments éclatants, de la famille des cloches et des tamtam ; l'Égypte introduisit en Italie les sistres avec le culte d'Isis; Byzance n'eut pas plutôt inventé les premières orgues pneumatiques, que la nouvelle religion du Christ s'en empara pour les consacrer exclusivement à ses solennités, en Orient comme en Occident.

Tous les instruments de musique du monde connu s'é

taient donc en quelque sorte réfugiés dans la capitale de l'empire, à Rome d'abord, ensuite à Byzance, lorsque la décadence romaine marqua la dernière heure de ce vaste concert; alors cessèrent à la fois les ovations des empereurs au Capitole et les fêtes des dieux païens dans les temples ; alors se turent et se dispersèrent les instruments de musique qui avaient eu part à ces pompes triomphales et religieuses; alors disparut et tomba dans l'oubli une partie de ces instruments, que la civilisation païenne avait mis en usage et qui devenaient inutiles au milieu des ruines de la société antique.

Une lettre de saint Jérôme à Dardanus (*De diversis generibus musicorum instrumentis*) nous apprend ceux que le cinquième siècle laissait survivre pour les besoins de la religion, de la guerre, du cérémonial et de l'art. Saint Jérôme nomme, en premier lieu, l'orgue, composée de quinze tuyaux d'airain, de deux réservoirs d'air en peau d'éléphant, et de douze soufflets de forge pour imiter la voix du tonnerre ; il désigne après, sous le nom générique de *tuba*, plusieurs sortes de trompettes, celle qui convoquait le peuple, celle qui dirigeait la marche des troupes, celle qui proclamait la victoire, celle qui sonnait la charge contre l'ennemi, celle qui annonçait la fermeture des portes, etc. Une de ces trompettes, dont la description nous représente assez mal la figure, avait trois anches d'airain et mugissait (*mugitum profert*) par quatre pavillons (*per quatuor vociductus æreos*). Saint Jérôme décrit encore, d'une manière aussi peu intelligible, le *bombulum*, qui faisait un effroyable bruit : c'était une espèce de carillon, attaché à une colonne creuse en métal qui répercutait, à l'aide de douze tuyaux, les sons de vingt-quatre clochettes mises en branle à la fois l'une par l'autre. Cet étrange instrument, que nous retrouverons au neuvième siècle sous le même nom, mais très-simplifié, réunissait à cette époque les qualités des instruments à vent et celles des instruments à percussion. Dans la lettre

de saint Jérôme, on voit successivement la cithare des Hébreux, en forme de delta grec, garnie de vingt-quatre cordes ; la sambuque (*sambuca*), d'origine chaldéenne, trompette formée de plusieurs tuyaux de bois mobiles qui s'emboîtaient les uns dans les autres ; le *psalterium*, en hébreu *nablon*, petite harpe carrée, montée de dix cordes ; et enfin le *tympanum*, appelé aussi *chorus*, tambour à main, animé par deux tuyaux de flûte en métal (*simplex pellis cum duobus cicutis æreis*).

Tels étaient les seuls instruments de musique usités, sinon connus, au commencement du cinquième siècle. Une nomenclature, du même genre que la précédente, existe, pour le neuvième siècle, dans une vie masnuscrite de Charlemagne par Aymeric de Peyrac (Bibl. Imp., Mss. n°s 5944 et 5945, ancien fonds latin). Elle nous prouve que le nombre des instruments avait presque doublé depuis quatre siècles, et que l'influence musicale du règne de Charlemagne s'était fait sentir par cette résurrection et ce perfectionnement de plusieurs instruments naguère abandonnés.

Voici les noms que nous pouvons extraire de cette curieuse pièce de vers, ou plutôt de lignes rimées, dans laquelle se déploie sur deux monorimes le concert de tous les instruments à cordes, à vent et à percussion, qui célèbrent les louanges du grand empereur, protecteur et restaurateur de la musique : *tuba, campana, organa, cithara, sambucus, nacaria, tympanum, symphonia, flahuta, dulciana, tibia, sambuca, calamus, psalterium, lira, sistrum, blandosa, cornu, chorus, taborellus, cabreta, harpa, rebeca, fistula.*

Quelques autres instruments, représentés par des périphrases, s'offrent à nous sous des formes si vagues, que nous n'osons pas leur attribuer de noms. On jugera cependant que les vingt-quatre noms latins tirés de ce document du neuvième siècle suffisent presque pour correspondre aux trente-quatre noms français que nous trouvons,

au quatorzième siècle, dans deux poëmes différents de Guillaume de Machault, poëte et musicien de la cour de Bourgogne, qui semble avoir voulu faire un inventaire rimé de tous les instruments de musique employés ou connus de son temps. On comprendra mieux les analogies et les similitudes de ces deux nomenclatures, quand on les verra placées en regard, quoiqu'elles appartiennent à deux ouvrages qui n'ont pas le moindre rapport entre eux, la *Prise d'Alexandrie* et *li Temps pastour.*

Là avoit de tous instrumens;
Et s'aucuns me disoit : Tu mens!
Je vous dirai les propres noms
Qu'ils avoient et les seurnoms,
Au moins ceux dont j'ay connoissance,
Si faire le puis sans ventance.
Et de tous instrumens le roy
Diray le premier, si comm' croy :
Orgues, vielles, micamon,
Rubebes et psalterion,
Leus, moraches et guiternes,
Dont on joue par les tavernes;
Cimbales, cuitolles, naquaires,
Et de flaios plus de X paires,
C'est-à-dire de XX manières,
Tant des fortes que des legieres;
Cors sarrazinois et doussaines,
Tabours, flaustes traversaines,
Demi-doussaines et flaustes,
Dont droit joues quand tu flaustes :
Trompes, buisines et trompettes,
Gingues, rotes, harpes, chevrettes,
Cornemuses et chalemelles,
Muses d'Aussay riches et belles,
Eles, fretiaux et monocorde
Qui à tous instruments s'accorde :
Muse de blet qu'on prend en terre,
Trepie, l'echaqueil d'Angleterre,
Chiphonie, flaios de saus.

(*La Prise dAlexandrie*, Mss. de la Vallière, n° 25, Bibl. Imp. de Paris.)

Là je vis, tout en un cerne,
Viole, rubebe, guiterne,
L'enmorache, le micamon,
Citole et psalterion,
Harpes, tabours, trompes, nacaires,
Orgues, cornes plus de dix paires,
Cornemuse, flaios et chevrettes,
Douceines, simbales, clochettes,
Tymbre, la flauste brehaingne,
Et le grand cornet d'Allemaigne,
Flaios de saus, fistule, pipe,
Muse d'Aussay, trompe petite,
Buisines, eles, monocorde,
Où il n'est qu'une seule corde;
Et muse de blet tout ensemble;
Et certainement il me semble
Qu'oncques-mais tele melodie
Ne feust oncques veue ne oye;
Car chacuns d'eux, selon l'accort,
De son instrument sans discort,
Viole, guiterne, citole,
Harpe, trompe, corne, flajole,
Pipe, soufile, muse, naquaire,
Tabour, et quanque on puet faire
De doigt, de penne et de l'archet,
Oïs et vis en ce porchet.

(*Li Temps pastour*, Mss. français, n° 7221, Bibl. Imp. de Paris.)

Les noms des instruments de musique, comme on voit, avaient traversé six ou sept siècles sans subir d'altération; mais les instruments eux-mêmes, dans ce long intervalle de temps, s'étaient transformés plusieurs fois, à ce point que le nom primitif ne présentait souvent pas de sens et

démentait le caractère musical de l'instrument auquel il demeurait attaché. Ainsi, le *chorus*, qui avait été une es espèce de harpe à quatre cordes, était devenu un instrument à vent ; ainsi le *psalterium*, qu'on touchait originairement avec un plectre ou avec les doigts, ne résonnait plus que sous un archet ; tel instrument qui avait eu vingt cordes, n'en gardait plus que huit ; tel autre qui s'était contenté longtemps de trois ou quatre cordes en élevait le nombre jusqu'à vingt-quatre ; celui qui devait son nom à sa forme carrée s'arrondissait ou affectait la forme triangulaire ; celui qui avait pris naissance dans un corps de bois passait dans un corps de cuivre. Rarement ces métamorphoses avaient pour objet d'augmenter les ressources musicales de la symphonie; elles étaient faites plutôt pour amuser les yeux et pour exciter la curiosité ; elles se prêtaient aussi complaisamment aux habitudes bonnes ou mauvaises de l'instrumentiste. On peut croire avec raison qu'il n'y eut pas de règles fixes dans la facture des instruments jusqu'au seizième siècle, où de savants musiciens soumirent la théorie de cette fabrication à des principes mathématiques. Ce ne fut qu'à la fin du seizième siècle (1589) que les facteurs d'instruments de musique furent organisés en corps de métier et obtinrent de la bienveillance de Henri III des priviléges et statuts particuliers. Auparavant les instruments étaient fabriqués à Paris par des ouvriers organistes, luthiers ou chaudronniers, sous l'inspection et la garantie de la communauté des ménétriers.

Comme de tout temps les instruments de musique ont été divisés en trois classes spéciales, instruments à vent, à percussion et à cordes, on ne peut mieux faire que d'adopter cette division si naturelle, pour passer en revue et décrire historiquement les différentes espèces d'instruments qui furent en usage pendant le Moyen Age et la Renaissance. Quant à préciser exactement la valeur musicale de chacun de ces instruments, que nous ne connaissons sou-

vent que par des figures plus ou moins infidèles, c'est un travail de divination devant lequel les plus habiles harmonistes ont reculé. Il est certain cependant que cette bizarre variété de formes et de grandeurs dans chaque famille d'instruments devait produire de singuliers effets de mélodie, et ajouter quelquefois des nuances agréables à l'exécution d'un morceau d'ensemble.

I. — INSTRUMENTS A VENT

C'étaient les flûtes, les trompettes et les orgues. Chacun de ces instruments formait une famille assez nombreuse d'instruments qui différaient de nom, de forme, de grandeur et d'usage. Ainsi, dans la famille des flûtes, on distinguait la flûte droite, la flûte double, la flûte traversière, le syrinx, le *chorus*, le *calamus* ou chalemelle, la muse ou musette, la *chevrette* ou cornemuse, la *pipe* ou sifflet, le frestel ou frétiau, la *douzaine* ou doucine, ou hautbois, le *flaios* ou flageolet, le *pandorium*, et bien d'autres qui n'ont pas laissé de traces dans l'histoire de la musique.

Le Moyen Age faisait tant de cas de la flûte, le plus ancien de tous les instruments de musique, qu'il avait pris plaisir à la diversifier et à en multiplier les variétés; cette prédilection pour la flûte était encore si marquée au seizième siècle, qu'un orchestre alors eût semblé incomplet sans un système entier de flûtes comprenant la taille et la haute-contre, la basse et le dessus.

Dans l'origine, la flûte simple, qu'on appelait également *flûte à bec*, consistait en un tuyau droit, de bois dur et sonore, d'une seule pièce, et n'était percée que de quatre ou six trous; on augmenta successivement le nombre des trous, qui fut porté à neuf, puis à onze, et la longueur du tuyau, qui eut jusqu'à sept à huit pieds de long. Comme les doigts ne suffisaient plus pour agir sur onze trous à la fois, on ferma les deux trous les plus éloignés du bec, par des clefs mobiles que le flûteur ouvrait avec son

pied. On rencontre des flûtes simples de toutes grandeurs sur les monuments figurés de toutes les époques.

La flûte double, non moins usitée que la flûte simple, avait deux tiges : l'une nommée gauche (*sinistra*) ou féminine, tenue par la main gauche, pour les sons aigus ; l'autre, nommée droite (*dextra*) ou masculine, tenue par la main droite, pour les sons graves. Cette seconde tige était ordinairement plus longue que l'autre. Les tuyaux étaient tantôt liés ensemble, tantôt isolés. Quelquefois la flûte double, ayant une seule tige formée de deux pièces distinctes, n'avait aussi qu'une seule ouverture, mais recevait le son par deux becs que le joueur de flûte embouchait alternativement : c'était l'accompagnement ordinaire des faiseurs de tours ou jongleurs au onzième siècle.

La flûte traversière ou traversine, appelée *flûte allemande* au seizième siècle, ne fut guère usitée, avant que l'Allemagne lui eût donné de la vogue en la perfectionnant.

Le syrinx, qui n'était pas autre chose que la flûte de Pan, se composait généralement de sept tuyaux d'inégale grandeur, réunis ensemble, bouchés en bas, ouverts en haut sur le plan horizontal que parcourait la lèvre du musicien. Il y avait des syrinx de différents modèles, les uns en bois, les autres en métal. Ces derniers, en usage aux onzième et douzième siècles, représentaient la moitié d'un cercle et renfermaient neuf tuyaux dans une boîte de métal percée de neuf ouvertures. Un pareil instrument devait produire des sons très-aigus qui s'accordaient difficilement entre eux.

Le chorus, d'après les termes de la lettre de saint Jérôme, se composait d'une peau et de deux tuyaux d'airain, dont l'un était l'embouchure et l'autre le pavillon. M. Bottée de Toulmon veut que ce fût une musette ; M. de Coussemaker, une espèce de flûte qui prenait les formes les plus bizarres. Au neuvième siècle, c'était un double tuyau de métal affectant à peu près la figure d'une croix, au

milieu de laquelle s'élargissait en cercle une peau tendue destinée sans doute à servir de réservoir d'air. A la même époque, le tuyau du chorus avait aussi l'aspect d'un carré long : une double peau en remplissait le centre et formait une poche d'air; l'embouchure était placée au milieu d'un des côtés du tuyau, et deux pavillons s'ouvraient du côté opposé. Cet instrument, dont le nom indique la prétention de renfermer plusieurs instruments en un seul, n'était parfois qu'une longue flûte à tuyau simple terminé par un pavillon à tête d'animal et percé de plusieurs trous, que précédait un tambour ou boîte sonore en métal, en bois ou en peau. Le chorus devint plus tard une espèce de tympanon.

Le *calamus, calamellus* ou *calamella*, qui a fait ensuite la *chalemelle* ou *chalemie*, ne fut d'abord qu'un chalumeau, et finit par être, au seizième siècle, un dessus de hautbois, lorsque la *bombarde* en était la basse-contre et la taille, et que la basse s'exécutait sur la *cromorne*. Au reste, le hautbois formait à lui seul un groupe d'instruments variés. La *douçaine* ou *doucine* (*dulciana*), qu'on appelait souvent *flûte douce*, n'était pas autre chose qu'un grand hautbois de Poitou qui jouait les parties de taille ou de quinte. On avait imaginé d'obvier à la longueur incommode de ces hautbois, en les divisant par fragments réunis en faisceau mobile sous le nom de *fagot*. Cet instrument, qui n'eut plus alors que quelques pouces de long, se nomma *courtaut* en France et *sourdeline* ou *sampogne* en Italie, où il se jouait, comme la musette, au moyen d'un soufflet gonflant un sac où était le réservoir d'air. La *muse de blé* était un simple chalumeau; mais la *muse* (*musa*), ou *estive* (*stiva*), devait être une vraie musette dès le douzième siècle, comme la *muse d'Aussay* (d'Ausçois, pays d'Auch) fut certainement un hautbois au quatorzième siècle. Quant à la musette proprement dite, on la nommait plutôt *chevrette, chièvre* ou *chevrie* (*cabretta*, au onzième siècle), parce que le sac adapté au

chalumeau était fait de peau de chèvre; on employait en même temps, pour la désigner, les noms de *pythaules* et de *cornemuse*.

Les *flaios de saus*, que la musique de chambre ne dédaignait pas, étaient de véritables sifflets en bois de saule, tels que ceux dont l'enfance a gardé la naïve spécialité; mais, ainsi que nous l'apprend Guillaume de Machault, il y avait plus de ving *manières* de flaios, *tant de fortes comme de legières*, qui s'accouplaient par *pares* dans un ensemble musical. Parmi les flaios ou flageols, il faut comprendre la *fistule*, le *souffle*, la *pipe* et le *frestel*, ou *frétiau*, qui a pris plus tard le nom de *galoubet*. Presque tous les flaios se jouaient de la main gauche, tandis que la droite était occupée à frapper le rhythme sur un tambour ou sur des cymbales.

Le *pandorium* ou *pandurium*, cité par Cassiodore et Isidore de Séville au nombre des instruments à vent, doit être classé parmi les flûtes, selon M. de Coussemaker, qui avoue ne pas savoir laquelle c'était. Le nom de *pandorium* nous fait supposer que cette flûte présentait quelque analogie de sons avec l'instrument à cordes nommé *pandora*.

La famille des trompettes était aussi considérable que celle des flûtes; elles sont nommées en latin : *tuba, lituus, buccina, taurea, cornu, cornix, salpinx, claro, clarasius, clario, hadubba, classica, licinia, siticines, tubesta*, etc.; en français : *trompe, corne, cor, cornet, oliphant, buisine, sambute*, etc. Saint Jérôme, dans sa lettre à Dardanus, parle de la variété des trompettes qui servaient à la guerre et dans toutes les circonstances solennelles de la vie publique. La trompette empruntait son nom à sa forme, au son qu'elle rendait, à la matière dont elle était fabriquée, à l'usage qu'elle avait, ou bien à toute autre particularité. Ces instruments différaient tous les uns des autres, et cependant il serait bien difficile de les distinguer entre eux en précisant leurs différences.

La trompette militaire (*tuba*, *tibia* et *lituus*), en cuivre ou en airain, avait bien des espèces qui appartenaient, soit aux troupes de pied, soit à la cavalerie, soit aux villes de guerre et châteaux fortifiés, soit aux flottes et aux navires armés. Le nom de plusieurs de ces trompettes (*clario*, *claro*, *clarasius*) témoigne de l'éclat de leurs sons. Les noms de quelques autres (*cornix*, *taurea*, *salpinx*) indiqueraient plutôt leurs formes; on sait, en effet, que leurs pavillons représentaient ici une tête de taureau, là une tête d'oiseau, ailleurs une tête de serpent. Ces différentes trompettes étaient employées dans les combats, dans les fêtes publiques, dans les cérémonies civiles et religieuses. Quelques-unes avaient jusqu'à sept pieds de long, et, comme elles étaient grosses à proportion de la longueur, il fallait une sorte de pied pour les supporter pendant que le *sonneur* embouchait l'instrument et soufflait dedans de toute la force de ses poumons.

Au huitième siècle, les bergers saxons, en gardant leurs troupeaux dans les montagnes et les landes de la Cornouaille et du pays de Galles, ne se séparaient pas de leurs trompes, énormes tuyaux recourbés, en bois cerclé d'airain, à l'aide desquels la voix humaine se faisait entendre à plusieurs lieues de distance. Il y avait aussi, pour les chasseurs et les pâtres des autres pays, des trompettes recourbées qui servaient également à faire des signaux d'appel et qui étaient d'une dimension plus portative, puisqu'on les tenait d'une seule main en les faisant sonner; si quelques-unes furent fabriquées en métal, la plupart consistaient en une simple corne de taureau, de buffle ou de bouc. Les barons, et plus tard les chevaliers, qui étaient toujours en guerre ou en chasse, portèrent de pareils cornets pendus à leur ceinture; mais ces cornets, dont ils faisaient usage au besoin en guise de vase à boire dans leurs expéditions aventureuses, prirent le nom d'*oliphant*, quand on les travailla en ivoire et qu'on les revêtit de délicates sculptures. Les romans de chevalerie sont pleins de scènes de combat

dans lesquelles le son de l'oliphant amène une péripétie dramatique : Roland, accablé par le nombre dans les défilés de Roncevaux, sonne du cor pour appeler à son secours l'armée de Charlemagne.

On voit, dans un passage d'un manuscrit de la Bibliothèque de Berne, cité par M. Jubinal, quel était le rôle des trompettes, des cornets et des *buisines* au quatorzième siècle : « Y a en la legion *trompeurs, corneurs* et *buisineurs*. Trompeurs trompent, quand les chevaliers doivent aller à la bataille et quand ils s'en doivent retourner aussi. Quand li corneurs cornent, cil qui portent les enseignes leur obéissent et se meuvent, mais non pas li chevaliers. Toutes les fois que li chevaliers doivent issir pour faire aucune besogne, li trompeurs trompent ; et quant les bannières se doivent mouvoir, li corneurs cornent. Encore y avoit, ça en arrière, une autre manière d'instrumenz que l'en appeloit *clasiques*, et, je cuide, l'on les appelle orendroit *buisines*. »

D'après ce passage, les trompettes correspondent aux mouvements des chevaliers ou hommes d'armes ; les cornets, aux mouvements des bannières ou gens de pied ; les *buisines* ou clairons ne sonnent que si l'*ost* entier se met en marche. Les hérauts d'armes, qui faisaient les proclamations et les *cris* sur les places publiques, avaient de longues trompettes *à potence*, ainsi nommées du bâton fourchu qui en soutenait l'extrémité. Ils se servaient quelquefois, pour le même usage, de trompettes à tortilles, c'est-à-dire de trompes tortillées. Au reste, le son de la trompe ou celui du cor accompagnait la plupart des actes de la vie privée des seigneurs : à leurs repas, on *cornait* l'eau, le vin, le pain. Dans la vie publique des bourgeois, le cor ou la trompe était comme la voix de l'autorité municipale ou seigneuriale ; on *cornait* l'entrée et l'issue du marché, l'ouverture et la fermeture des portes, l'heure du couvre-feu, jusqu'à ce que la cloche eût remplacé le cornet à bouquin et la trompette de cuivre.

Les Gaulois et les Germains, dès la plus haute antiquité, avaient la passion des grandes trompettes qui rendaient des sons rauques, terribles ou effrayants, comme nous l'apprennent Polybe et Ammien-Marcellin; ils empruntèrent, aux Sarrasins d'Espagne sous Charlemagne, et aux Arabes de Palestine pendant les croisades, le goût et l'usage des trompettes à sons éclatants et stridents : les cors *sarrasinois* en cuivre remplacèrent les cornets en bois et en corne; les *buisines*, qui avaient été chez les anciens des trompettes recourbées en cercle, comme nos cors de chasse, se changèrent en grosse trompes d'airain à tige droite et à pavillon évasé; les trompes, également en métal, se replièrent sur elles-mêmes et développèrent leurs tuyaux mobiles sous le nom de *saquebutes* ou *sambutes*. C'étaient de véritables trombones qui, déjà connus en Italie dès le neuvième siècle, essayèrent diverses formes et se divisèrent, au seizième siècle, en quatre parties : premier dessus, second dessus, bourdon et basse. L'Allemagne se montra surtout amoureuse des trompes et des cornets, qui prirent aussi leurs quatre divisions harmoniques et furent percés de trous, ainsi que les flûtes.

Mais de tous les instruments à vent, celui qui eut le caractère le plus imposant et la destinée la plus glorieuse, au moyen âge, ce fut l'orgue.

L'antiquité ne connaissait que l'orgue *hydraulique* (*hydraula*), dont Tertullien attribue l'invention à Archimède. Cet orgue (*organon*) se composait, en général, de vingt-six tuyaux, que faisait vibrer un clavier de vingt-six touches qui mettaient en jeu les soupapes placées au-dessus d'un réservoir d'eau. Il y eut souvent des perfectionnements ingénieux dans le mécanisme des orgues hydrauliques. Celui qu'on voyait à Rome, du temps de Néron, était si compliqué et si extraordinaire, que l'empereur passa tout un jour à l'admirer. Dans ces instruments, l'air rendait, sous la pression de l'eau, les sons les plus variés

et surtout les plus aigus. L'orgue hydraulique que Tertullien nous montre « composé de tant de pièces, de tant de parties distinctes, d'un si grand nombre de tuyaux, » était toujours remarquable par ses proportions énormes. Éginard parle d'un orgue de cette espèce, fabriqué en 826 par un prêtre de Venise nommé Georges, pour Louis le Débonnaire, qui le fit mettre dans son palais à Aix-la-Chapelle. L'orgue hydraulique, néanmoins, quoique décrit et recommandé par Vitruve, n'était pas d'un usage très-répandu en Occident. On le voit figurer pour la dernière fois, au douzième siècle, dans l'église du monastère Malmesbury, et encore cet orgue-là était-il plutôt un orgue à vapeur, car les sons si puissants qu'il rendait (*modulatos clamores*) sortaient de tuyaux d'airain dans lesquels s'engouffrait la vapeur de l'eau bouillante.

C'était l'orgue pneumatique qui avait fait abandonner l'orgue hydraulique, comme étant d'un appareil plus coûteux et plus embarrassant, d'un jeu moins sûr et moins facile, d'une harmonie moins agréable. L'orgue pneumatique était connu dès le quatrième siècle. « On appelle *organa*, dit saint Augustin, tous les instruments de musique; on appelle *organum* non-seulement ce grand instrument dans lequel l'air est introduit par des soufflets, mais encore tout instrument qui est propre à exécuter une mélodie. » Ces orgues primitives devaient être d'un mécanisme fort simple, suivant la description qu'en fait saint Jérôme : il se composait de quinze tuyaux, de douze soufflets et de deux peaux d'éléphant jointes ensemble, servant de réservoir d'air. Ce sont deux orgues de ce genre qu'on reconnaît parmi les sculptures de l'obélisque érigé à Constantinople sous Théodose le Grand : l'un a sept tuyaux de même hauteur; l'autre en a huit, dont les ouvertures présentent un plan vertical. Des soufflets, que met en mouvement le poids de deux enfants, font pénétrer l'air dans le sommier sur lequel repose le jeu d'orgue. La position de ces deux instruments empê-

che de voir le clavier, dont les langues de bois, pour employer les expressions de Cassiodore, artistement comprimées sous les doigts des musiciens, produisaient une puissante et délicieuse harmonie.

Il faut cependant remonter jusqu'au huitième siècle pour constater l'introduction de l'orgue pneumatique en Occident, ou du moins en France. En 757, l'empereur d'Orient, Constantin Copronyme, envoya des présents au roi Pépin, et parmi ces présents il y avait un orgue qui fit l'admiration de la cour de Compiègne. Le même empereur, peu d'années après, envoya encore un orgue à Charlemagne, et Charlemagne en fit faire plusieurs autres d'après ce modèle, « dont les tuyaux d'airain, animés par des soufflets en peau de taureau, raconte le moine de Saint-Gall, imitaient le rugissement du tonnerre, les accents de la lyre et le cliquetis des cymbales. » Ces premières orgues, malgré la force et la richesse de leurs sons, étaient d'une dimension tout à fait portative.

Ce fut par suite de l'application presque exclusive de l'orgue aux solennités du culte catholique, que cet instrument se développa sur une échelle gigantesque. Dès l'année 951, l'évêque Elfége avait fait construire, pour son église de Winchester, un orgue qui surpassait en grandeur tous les orgues qu'on avait vus jusqu'alors. Cet orgue se divisait en deux parties ayant chacune sa soufflerie, son clavier et son organiste; douze soufflets en haut, quatorze en bas, étaient mis en jeu par soixante-dix hommes robustes, et l'air se distribuait, au moyen de quarante soupapes, dans quatre cents tuyaux rangés par groupes ou chœurs de dix, à chaque groupe desquels correspondait une des vingt-quatre touches de chaque clavier. On a peine à croire cependant que le son d'un pareil orgue s'entendait par toute la ville (*undique per urbem*), comme le dit un poëte contemporain.

Depuis le neuvième siècle, les meilleurs facteurs d'orgues étaient en Allemagne. Le pape Jean VIII écrit à un

évêque de Freising, pour lui demander à la fois un bon orgue et un bon organiste. Gerbert, devenu pape sous le nom de Sylvestre II, paraît avoir créé dans le monastère de Bobbio un atelier pour la facture des orgues. Cet atelier en fournissait même aux églises de France, et Gerbert en donne un à sa ville natale, Aurillac. Tous les traités de musique rédigés du neuvième au douzième siècle entrent dans les détails les plus circonstanciés sur les proportions des tuyaux d'orgue, ce qui prouve que cet instrument était généralement répandu en Europe. Néanmoins sa présence dans les églises et son emploi durant les cérémonies sacrées rencontraient çà et là, de la part du clergé ou des évêques, une opposition fondée sur l'autorité des conciles. Au douzième siècle, Ealred, abbé de Rieval, se plaint du tonnerre des orgues et du grondement de leurs soufflets. Balderic, à la même époque, prend leur défense et les met sous la protection du roi David et du prophète Élisée : « Nous permettons, dit-il, l'usage de l'orgue, à l'exemple de ces grands personnages; mais nous ne faisons pas un crime aux églises qui n'en ont point. » Enfin l'orgue triompha de tous ses ennemis, et régna presque sans partage dans la maison de Dieu, à partir du treizième siècle.

Ces instruments, en général très-compliqués, occupaient beaucoup de place; mais leurs différences résultaient moins de leurs proportions que de la sonorité de leurs tuyaux : les uns étaient en bronze, les autres en cuivre, d'autres en bois, quelques-uns en verre. Il y avait à Milan un orgue à tuyaux d'argent; il y en avait un à Venise dont les tuyaux étaient en or pur. On adopta de préférence un alliage de plusieurs métaux combinés ensemble Quant au nombre des tuyaux, il varia sans cesse, selon que le facteur d'orgues voulait ajouter à son clavier le jeu de tel ou tel instrument. Le mécanisme était aussi plus ou moins simple et ingénieux; les soufflets, toutefois, quel que fût leur procédé, n'étaient jamais faciles à mettre en

mouvement, et les claviers, dans les grands orgues, présentaient des palettes larges de cinq ou six pouces, que l'organiste, les mains garnies de moufles ou gros gants de paume, frappait à coups de poing, pour en tirer des sons.

On avait inventé aussi, dès les premiers temps, l'orgue portatif, qui prit successivement les formes les plus commodes. Il se composait d'ordinaire d'une caisse renfermant les tuyaux debout sur deux rangs, avec un clavier devant et un soufflet derrière. Tantôt on manœuvrait le soufflet au moyen d'une pédale, tantôt de la main gauche, tandis que la droite seule parcourait le clavier. Cet orgue se posait sur les genoux de l'exécutant ou bien sur une table. Souvent la dimension et la forme de l'instrument ne dispensaient pas l'organiste de recourir à l'aide d'un souffleur. Bientôt la boîte à tuyaux se ferma, et le musicien put se la suspendre au cou.

Au commencement du seizième siècle, Martin Agricola, dans sa *Musica instrumentalis*, et Ottomarus Luscinius, dans sa *Musurgia*, donnent la description et la figure de trois espèces d'orgue de chambre : le *portatif*, la *régale*, et le *positif*. Ce dernier est représenté dans le célèbre tableau de Raphaël, qui a peint sainte Cécile jouant du *positif*. Pour la *régale*, qu'on désignait sous le nom de *regales* au dix-septième siècle et de *ninfali* en Italie, il en est question souvent dans les écrivains facétieux du temps de Louis XIII. La *Satire Ménippée*, qui nous montre le charlatan espagnol *jouant des régales* sur son échafaud du pont Neuf, avait perpétué le souvenir de ce petit jeu d'orgue, que la Flandre métamorphosa de la façon la plus bizarre au dix-septième siècle, en composant sous ce nom un instrument à percussion, avec dix-sept bâtons de bois résonnants, de différentes grandeurs, qu'on martelait en cadence.

II. — INSTRUMENTS A PERCUSSION

C'étaient les cloches, les cymbales et les tambours. Chacune de ces espèces d'instruments de musique se composait d'une famille assez nombreuse et très-variée.

Il n'est pas douteux que les anciens connaissaient les cloches, les clochettes et les grelots; mais la cloche proprement dite, en métal fondu (*campana*, ou *nola*, parce qu'on en attribue l'invention à saint Paulin, évêque de Nole au sixième siècle), ne fut mise en usage que pour appeler à de grandes distances les fidèles aux cérémonies du culte catholique. Les églises et les monastères étaient en ce temps-là isolés, cachés au milieu des bois : il fallait donc un mode facile d'avertir les habitants du voisinage, que le prêtre allait monter à l'autel. Dans l'origine, un moine ou un clerc tenait à la main une cloche qu'il faisait tinter à la porte de l'église ou du haut d'une plate-forme. Ce n'était encore là que le *tintinnabulum*, qui ne changea de destination qu'après le dixième siècle, et qui fut depuis réservé aux crieurs publics, aux *clocheteurs des trépassés* et aux sonneurs de confréries. Quant à la cloche de paroisse, elle n'avait pas tardé à grossir et à prendre un tel volume, qu'il avait fallu bâtir des tours et des clochers pour la suspendre dans les airs, où le son ne rencontrait pas d'obstacles.

Les premières cloches avaient été faites certainement, comme le *saufang* de Cologne, avec des lames de fer battu superposées et jointes par des clous en forme conique. De pareilles cloches, armées d'un long battant de fer, ne pouvaient rendre que des sons discordants et sourds. On fondit des cloches en cuivre et en argent dès le huitième siècle. Une des plus anciennes qui subsistent maintenant, c'est sans doute celle de la tour *de' Bisdomini*, à Sienne : elle porte la date de 1159; elle a la forme d'un tonneau ayant un mètre de hauteur, et elle rend un son très-aigu.

On peut juger, d'après des exemples d'un âge postérieur, que les fondeurs de cloches avaient différentes théories sur la forme la plus propice au son : les uns comprimaient les lèvres de la cloche, les autres les évasaient; les uns ne voulaient pas que le battant dépassât les bords du métal, les autres l'allongeaient en dehors. Presque toutes les grosses cloches, depuis le quatorzième siècle, ont des inscriptions et des dates qui nous racontent leur origine et leur baptême.

La réunion de plusieurs cloches de différentes grosseurs avait produit tout naturellement le carillon, qui reçut d'abord le même nom que la cloche isolée, *tintinnabulum*. Le carillon était alors un cintre en bois ou en fer, auquel pendaient cinq ou six clochettes de divers calibres que le carillonneur frappait l'une après l'autre en cadence avec un petit marteau. Par la suite, on décupla le nombre des cloches en variant leurs dimensions, et le carillonneur fut remplacé par un mécanisme qui faisait mouvoir les marteaux d'après les lois de l'harmonie. Le moyen âge eut la passion de ces carillons à musique, qu'il plaçait dans les clochers des églises et dans le beffroi des hôtels de ville, d'où s'élevait un concert aérien semblable aux mille voix d'un orgue invisible, pour annoncer à une ville entière la marche des heures sur le cadran de l'horloge publique. Les vieilles cités du Nord, surtout celles de la Belgique, sont encore fières de leurs joyeux carillons, qui accompagnent souvent les ingénieux mouvements d'une horloge mécanique à personnages.

Une autre espèce de carillon à main, dit *cymbalum* au neuvième siècle et *flagellum* au dixième, selon Suidas, se composait d'une certaine quantité de clochettes, attachées deux par deux ou trois par trois à des baguettes de fer, qui tenaient toutes par une extrémité à un anneau mobile et qui, en se balançant dans l'air comme un large éventail, amusaient les oreilles avec une sonnerie continue. Il y avait, d'ailleurs, de véritables cymbales (*cym-*

bala ou *acetabula*), rondelles sphériques et creuses, en argent, en airain ou en cuivre, qu'on prenait de chaque main ou qu'on s'attachait à chaque pied ou à chaque genou pour les choquer l'une contre l'autre. Ces cymbales-là n'ont changé ni de forme, ni d'usage, ni de nom. Les petites cymbales, qu'on appelait *crotales*, n'étaient que des grelots que les danseurs faisaient sonner en dansant, comme les castagnettes espagnoles, que nous trouvons en France sous le nom homogène de *maronnettes* au seizième siècle, et qui avaient été, au treizième, les *cliquettes* des ladres. Les crotales sont décrites ainsi par Jean de Salisbury : *Crotala dicuntur spherulæ sonoræ, quæ quibusdam granis interpositis pro quantitate sui et specie metalli varios sonos edunt.* Les sons des grelots semblaient si réjouissants à nos pères, qu'ils se plurent à multiplier l'empl i de ces boules sonores que fait tinter le moindre ébranlement. Les chevaux de parade et de voyage avaient des grelots plus ou moins riches qu'ils agitaient en marchant, et, même au quinzième siècle, la mode des grelots avait fait de tels progrès dans les cours d'Allemagne, que les habits des hommes et des femmes en étaient tout chargés. Ces sons clairs, vifs et argentins, qui causent au tympan une sensation presque douloureuse, furent particulièrement goûtés en Europe après les croisades, qui y multiplièrent les instruments de musique, surtout ceux à percussion.

Avant cette époque, cependant, le sistre égyptien et le triangle oriental (*tripos colybœus*) avaient leur emploi dans la musique religieuse et *festivale*. Le sistre était toujours un cercle de métal traversé par des baguettes, également en métal, qui tintaient et gémissaient en roulant sur elles-mêmes chaque fois qu'on secouait l'instrument. Le triangle, ou *trepie*, était ordinairement ce qu'il est encore aujourd'hui ; mais quelquefois il avait la forme d'un trépied en fer creux à jour, dans les ouvertures duquel on promenait une verge de métal qui en tirait des

sons aigus et plaintifs. Un autre instrument du même genre, qui tenait aussi du carillon et qui ne paraît pas avoir été très-répandu, c'était le *bombulum* ou *bunibulum*, que saint Jérôme essayait de décrire, pour le faire connaître, au cinquième siècle, et que nous voyons grossièrement représenté dans divers manuscrits du neuvième et du dixième siècle. Une sorte de potence en métal creux, formant à l'intérieur un double tuyau enroulé, soutenait à son extrémité, par une chaîne conductrice du son, une table sonore revêtue d'écailles de cuivre, aux branches de laquelle étaient suspendues des clochettes de différentes grosseurs. En agitant ces clochettes, tout l'instrument répercutait leurs sons avec un éclat extraordinaire.

Le tambour a été de tous temps un corps concave revêtu d'une peau tendue; mais la forme et la dimension de ce corps concave en ont fait varier le nom aussi bien que l'usage. Il se nomme, au Moyen Age : *taborellus, tabornum, tympanum, tympanellum, tympaniolum,* et même *symphonia*, dans Isidore de Séville. Il est employé constamment dans la musique de fête publique, spécialement aux processions ; mais on ne le voit paraître dans la musique militaire, du moins en France, qu'au quatorzième siècle. Les Arabes s'en servaient de toute antiquité. Le *taborellus, taburel* au treizième siècle, c'est la grosse caisse ou le tambourin, sur lequel on marque la mesure avec une seule baguette; le *tabornum*, avec tous ses composés, *taburium, taburcinum, taborinum*, etc., c'est le tambour à deux baguettes ; *tympanum* ou timbre, c'est notre tambour de basque : « Li timbres est un estrumenz de musique qui est couvert d'un cuir sec de beste, » lit-on dans un Psautier manuscrit du quatorzième siècle, et le *Roman de la Rose* le caractérise mieux encore, en nous montrant des jongleurs

Qui ne finoient de ruer
Le tymbre en haut et recueilloient
Sur un doy, que oncques defailloient.

Les *timbalana* ou *nacquaires,* ce sont les timbales de cuivre en forme cylindrique, telles que les croisés les avaient apportées de Palestine; le *bedon,* c'est un énorme tambour à deux faces, qu'on appelait *gros tambour de Suisse* ou d'*Allemand* au seizième siècle, et qu'on frappait doucement avec deux petites baguettes; enfin, le *tympanon,* au quatorzième siècle, était certainement l'instrument auquel saint Jérome applique le nom de *chorus,* et que nous reconnaissons parmi les sculptures de la Maison des Musiciens à Reims. Il consistait en un timbre ou tambour de basque assujetti sur l'épaule droite, de manière que l'exécutant pût le faire sonner à coups de tête, tandis qu'il soufflait dans deux flûtes de métal percées de plusieurs trous, lesquelles communiquaient avec le ventre de ce tambour.

III. — INSTRUMENTS A CORDES

Ces instruments se divisent en trois grandes catégories : ceux à cordes pincées, ceux à cordes frappées, ceux à cordes frottées; quelques-uns appartiennent à ces trois catégories, parce qu'on a employé successivement ou simultanément trois manières de s'en servir. Les plus anciens sont, sans aucun doute, ceux à cordes pincées.

Le premier de tous en ce genre, c'est la lyre, qui a donné naissance à la cithare, à la harpe, au psaltérion, au chorus, au nabulum, au monochordum, au luth, et à beaucoup d'autres instruments de même famille. Au reste, les noms originaires de ces instruments sont sans cesse détournés de leur acception réelle par les écrivains du Moyen Age, et il en résulte souvent d'étranges méprises.

La lyre, qui était l'instrument à cordes par excellence chez les Grecs et les Romains, conserva sa forme primitive jusqu'au dixième siècle. Le nombre des cordes variait

depuis trois jusqu'à huit. Elles étaient presque toujours en boyau ; néanmoins, on en faisait aussi avec du laiton et un mélange d'or et d'argent. Quant au corps sonore, qui est invariablement placé en bas de l'instrument, quelle que soit sa forme d'ailleurs, il était plus souvent en bois qu'en métal, en ivoire et en écaille. On pinçait, on grattait les cordes avec les doigts ou avec un plectre. En général, on posait la lyre, debout et de face, sur les genoux, et l'on en jouait d'une seule main ; quelquefois aussi on la plaçait comme une harpe pour en jouer des deux mains.

La lyre du Nord, qui fut incontestablement le premier essai du violon et qui en présente déjà la figure, était fermée dans le haut et avait un cordier à l'extrémité du corps sonore, ainsi qu'un chevalet au milieu de la table. On touchait cette lyre avec une seule main, tandis que l'autre supportait le poids de l'instrument.

La lyre ne survécut pas longtemps au psalterium et à la cithare, qu'elle avait fait naître. Le *psalterium*, qu'il ne faut pas confondre avec le *psaltérion* du treizième siècle, était une petite harpe portative qu'on touchait des deux mains, ou d'une seule main, ou avec un plectre, à volonté. Ce qui la distinguait essentiellement de la lyre et de la cithare, c'était la place du corps sonore, en bois ou en airain, qui occupait le haut de l'instrument et qui motivait les variations de sa forme. Le psalterium carré, ou rond, ou oblong, en façon de bouclier (*in modum clypei*), avait parfois un corps sonore dont l'extrémité se prolongeait de manière à pouvoir s'appuyer sur l'épaule gauche du musicien. Il ne portait pas moins de dix cordes (*decacordus*) ni plus de vingt, toujours perpendiculaires. Le psalterium triangulaire, qu'Isidore de Séville appelle *canticum* et qui se confondit bientôt avec la harpe, avait quelque analogie avec la cithare. Ses dix ou vingt cordes étaient posées perpendiculairement à la partie la plus étroite du triangle allongé : cette partie renfermait le corps sonore, et la partie inférieure de l'instrument formait un angle aigu qui lui

servait de point d'appui. Il n'est plus question de cet instrument après le dixième siècle; on lui avait préféré la cithare, dont le nom avait désigné d'abord indistinctement tous les instruments à cordes. Sa forme variait selon les pays, puisqu'on disait *cithura barbara, teutonica, anglica*, etc. C'était tantôt la lyre, tantôt la harpe; mais la cithare proprement dite, telle que saint Jérôme la décrit, avait la forme d'un delta grec (∇) à l'envers; le corps sonore était logé dans un des angles du delta, et cet angle-là reposait sur les genoux du musicien, pendant qu'il pinçait les cordes, dont le nombre ne fut jamais déterminé. Ce nombre se bornait à six quelquefois, et s'élevait quelquefois jusqu'à vingt-quatre. La cithare resta comme nom générique d'une famille d'instruments de musique; mais elle se transforma de plusieurs manières en devenant le nabulum, le chorus et le psaltérion.

Le *nabulum* ou *nablum, nable* ou *nablon*, existait déjà au cinquième siècle; saint Eucher en parle ainsi : « *Nablum* quod græce appellatur *psalterium*, quod a psallendo dictum est, ad similitudinem cytharæ barbaricæ in modum deltæ. » Ce nable, qui avait la forme d'un triangle à angles tronqués ou d'un demi-cercle, et dont la boîte sonore occupait toute la partie arrondie, ne laissait à ses douze cordes qu'un espace très-resserré. Le *chorus* ou *choron*, dont la représentation imparfaite dans les manuscrits des neuvième et dixième siècles rappelle la figure d'une longue fenêtre en plein cintre ou d'un 𝔘 de l'écriture capitale des premiers âges, offre, comme certains *psalterium*, le prolongement d'un des montants, sur lequel on l'appuyait sans doute pour le tenir à la manière d'une harpe. Cet instrument était animé par un certain nombre de cordes tendues verticalement; il n'en avait parfois que quatre, assez grosses, qu'on touchait avec de petits bâtons. Il a neuf cordes dans un manuscrit de Boulogne, où on lit au-dessus de la figure : *Hic forma citharæ;* et elles sont tendues dans un sens opposé à celui que pré-

sente, en ce même manuscrit, un choron à quatre cordes divisées en deux groupes.

Quant au psaltérion, qui différait entièrement du psalterium et qui avait été engendré plutôt par le nable que saint Eucher appelle *psalterium* au cinquième siècle, il fut en usage par toute l'Europe, du douzième au seizième siècle. On le croit originaire d'Orient, où il se nommait *santir* ou *pisantir*. Il n'a été répandu en Occident qu'à la suite des croisades, sous les noms de *salteire, saltère, saltérion, psaltérion*. Cet instrument, qui a été totalement abandonné et oublié depuis le seizième siècle, se composait d'abord d'une caisse plate en bois sonore, ayant deux côtés obliques et affectant la forme d'un triangle tronqué à son sommet, avec douze ou seize cordes de métal, or et argent, qu'on égratignait à l'aide d'un petit crochet en bois, en ivoire ou en corne. Plus tard, on amincit les cordes et on en augmenta le nombre, qui fut porté souvent jusqu'à trente-deux, et qu'on rangea quelquefois deux par deux pour avoir sous la main le ton et le demi-ton de chacune : on tronqua les trois angles du corps sonore et l'on y pratiqua des ouïes, tantôt une seule au milieu, tantôt trois correspondant aux trois angles, tantôt quatre et même cinq. Le musicien posait l'instrument contre sa poitrine, et l'embrassait pour en toucher les cordes avec les doigts ou avec deux plumes ou plectres. Cet instrument, que les poëtes et les peintres ne manquaient jamais de placer parmi les concerts célestes, avait des sons exquis d'une douceur incomparable. Les vieux romans de chevalerie épuisent toutes les formules admiratives pour le psaltérion ; mais le plus grand éloge qu'on puisse faire de cet instrument de musique, c'est de dire et de prouver qu'il a été le point de départ du clavecin ou des instruments mécaniques à cordes grattées et frappées.

En effet, il suffit, pour créer une espèce de clavecin, qu'on nommait au quatorzième siècle *dulcimer* ou *dulcemelos*, d'adapter un clavier à un grand psaltérion et d'en-

fermer dans un coffre tout l'appareil sonore. On ne sait pas néanmoins quelle était la configuration de cet instrument, qui avait quatre octaves dès le temps de Gerson, c'est-à-dire vers 1400. Il n'avait quelquefois que trois octaves, et il s'appelait alors *clavicorde* ou *manicordion*. Au seizième siècle, ce clavecin primitif avait cinquante notes au plus et quarante-deux au moins, en comptant les tons et les demi-tons ; il se composait de lames de métal, qui s'appliquaient sur les cordes et les faisaient vibrer en leur servant de chevalets mobiles, de sorte qu'une même corde représentait plusieurs notes. La forme triangulaire du psaltérion semble s'être conservée dans les pianos à queue de nos jours, qui ont encore certainemeut le clavier placé comme il l'était dans la clavicorde et le dulce-melos. C'est en Italie que les instruments à cordes de métal et à clavier, de la même famille, tels que l'épinette, paraissent avoir reçu les premiers perfectionnements qui devaient bientôt rendre inutile le psaltérion et le faire oublier tout à fait.

Il y avait déjà au neuvième siècle un instrument à cordes dont le mécanisme assez imparfait tendait évidemment à remplacer le clavier qu'on appliquait alors aux orgues. L'*organistrum*, qu'on ne revoit plus après le dixième siècle, quoiqu'il figure encore parmi les sculptures de l'église Saint-Gervais de Boscherville, était une énorme guitare, percée de deux ouïes et montée de trois cordes mises en vibration par une roue à manivelle ; huit filets mobiles, se relevant et s'abaissant à volonté le long du manche, formaient comme autant de touches destinées à varier les sons. Ce gros instrument se plaçait sur les genoux de deux musiciens, dont l'un faisait mouvoir les touches ou filets, et l'autre la manivelle.

L'organistrum, en diminuant sa taille et en modifiant son mécanisme, devint la vielle proprement dite, qu'un seul musicien manœuvrait facilement en tournant d'une main la manivelle et remuant de l'autre les touches. On

ne l'appelait pas encore *vielle*, mais *rubebbe*, *rebel* et *simphonie*. La *simphonie*, *chifonie* ou *sifoine*, n'était autre que la vielle actuelle. Au cinquième siècle, la *symphonia* avait été l'instrument à percussion que nous nommons aujourd'hui *tymbales*. Mais la chifonie ne figura jamais dans les concerts, et fut dédaigneusement abandonnée aux aveugles et aux mendiants, qui s'en allaient viellant de porte en porte pour émouvoir par leur musique criarde la charité des bonnes âmes. On les nommait *chifonieus*, comme on le voit dans le roman rimé de Bertrand du Guesclin, où la vielle est qualifiée *un instrument truant* :

> Ainsi vont li aveugles et li pauvre truant,
> De si fais instrumens li bourgeois esbatant :
> En l'appella de là un instrument truant,
> Car ils vont d'huis en huis leur instrument portant, etc.

Dans ces différents instruments, on avait voulu suppléer, par une roue et par un clavier, ou par des touches mécaniques, à l'action des doigts sur les cordes ; néanmoins, les instruments à cordes pincées, les luths et les harpes, étaient loin de déchoir dans l'estime des musiciens habiles qui savaient s'en servir.

La harpe, d'origine saxonne, ne fut d'abord qu'une cithare triangulaire dans laquelle le corps sonore occupait tout un côté, de bas en haut, au lieu d'être circonscrit à l'angle inférieur de l'instrument ou bien relégué à sa partie supérieure. Quoique les antiquaires aient prétendu découvrir la harpe dans l'antiquité grecque, romaine et même égyptienne, il est presque incontestable qu'il faut la renvoyer aux peuples du Nord. Fortunat, au sixième siècle, caractérisait ainsi la harpe des *barbares* :

> Romanusque lyrâ, plaudat tibi Barbarus harpâ.

Au reste, le nom de la harpe porte dans son étymologie gaélique la preuve de sa véritable patrie. La harpe anglaise

du neuvième siècle (*cithara anglica*) ne diffère pas, pour ainsi dire, de la harpe moderne; la simplicité et l'élégance de sa forme attestent déjà la perfection de cet instrument, qui avait seulement douze cordes. Le nombre des cordes, il est vrai, a varié depuis autant que leur direction et la forme de l'instrument. On voit, à la même époque, des harpes à six cordes, d'autres à vingt-cinq. La caisse sonore se présente aussi avec des proportions également variables : ici, elle est carrée; là, elle est arrondie. Les bras de l'instrument sont tantôt droits, tantôt recourbés. Souvent, le montant supérieur qui supporte les cordes se termine par une figure de bête; souvent l'angle inférieur repose sur des griffes ou des pieds fantastiques. Les ouïes sont généralement percées de chaque côté, le long de la caisse des sons; mais, par exception, elles s'ouvrent sur la table même des chevilles. Enfin, du neuvième au seizième siècle, la harpe change peu de dimension, et, dans les miniatures où elle est représentée, elle dépasse rarement la tête de l'instrumentiste, qui en joue assis. Cependant il y avait de petites harpes encore plus légères, que le musicien portait suspendues à son cou par une courroie, et dont il pinçait les cordes en restant debout. Dans ces harpes portatives, la barre du haut s'allongeait d'ordinaire en serpent pour faire un point d'appui qui s'adaptait ainsi sur l'épaule de l'exécutant. C'était, en quelque sorte, l'instrument noble et privilégié. Les trouvères et les jongleurs de la langue d'oil s'accompagnaient sur la harpe, en récitant leurs ballades et fabliaux, en chantant leurs chansons, comme les rapsodes grecs répétaient les vers d'Homère et d'Hésiode aux sons de la lyre. Dans les romans de chevalerie, dans les anciennes poésies des treizième et quatorzième siècles, on entend sans cesse retentir la harpe; sans cesse le harpeur commence un lai de guerre et d'amour. Les pays du Nord, l'Angleterre, la Suède, l'Allemagne, n'étaient pas moins passionnés que la France pour la harpe, qui, de l'avis d'un juge très-com-

pétent, Guillaume de Machault, musicien et poëte, auteur du *Dict de la Harpe :*

> Tous instrumens passe,
> Quand sagement bien en joue et compasse.

Que le roi des ménétriers eût seul le droit de jouer de la harpe, nous ne le croyons pas, malgré certains exemples tirés du roman de Perceforest : tout ménétrier pouvait *harper*, pourvu qu'il sût bien manier la harpe.

Ce bel instrument était en décadence au seizième siècle, ou plutôt on lui préférait le luth et la guitare, que l'Italie et l'Espagne avaient mis à la mode en France. Le luth, en latin *laudis, leutus* et *lutana*, avait été d'abord presque confondu avec le *cistre* ou *citre*, la *citole, cistole* ou *cuitole*, et la *pandore, bandore* ou *mandore*. Mais le seizième siècle, qui classa les instruments par familles distinctes, accorda une attention particulière au luth et à la guitare, qui firent les délices des cours et des ruelles. Tout grand seigneur voulut avoir son joueur de luth ou de *guiterne*, à l'instar des rois et des princesses. Bonaventure des Périers, poëte-valet de chambre de la reine Marguerite de Navarre, avait composé pour cette grande princesse la *Manière de bien et justement entoucher les lucs et guiternes*, curieux traité, publié après sa mort avec ses *Discours non plus mélancoliques que divers*. Le luth et la guitare n'ont presque pas changé de forme depuis ce temps-là, si ce n'est que le luth était monté de quatorze cordes doubles nommées *chœurs*, et la guitare de quatre chœurs seulement. Ces deux instruments furent en pleine faveur, deux siècles environ, dans ce qu'on appelait la *musique de chambre*. Ils se modifièrent à peine durant ce temps-là, et ils introduisirent dans le monde instrumental le *téorbe* et la *mandoline*, qui n'eurent jamais qu'une existence isolée et obscure. On les touchait à volonté, avec les doigts ou avec une plume, comme la bandore et la citole du moyen âge.

Les instruments à cordes frottées ou à archet, qui n'étaient pas connus avant le cinquième siècle, et qui appartiennent incontestablement aux races du Nord, ne se répandirent en Europe qu'à la suite des invasions normandes. Ils furent d'abord grossièrement fabriqués, et ils ne rendirent que de médiocres services à l'art musical; mais, depuis le douzième siècle jusqu'au seizième, ils changèrent souvent de forme et de nom, en se perfectionnant, à mesure que l'exécution des musiciens se perfectionnait aussi. Le plus ancien de ces instruments est sans doute le *crout*, qui renferme dans son nom gallois *cruth* ou *crwth* la constatation de son origine, et qui devait enfanter la *rote*, si chère aux ménestrels et aux trouvères du treizième siècle. Le poëte-évêque de Poitiers, Venantius Fortunatus, avait donné une date précise à cet instrument breton, en disant : *Chrotta britanica placet*. Le crout, que la tradition place dans les mains des bardes de l'Armorique, de la Bretagne et de l'Écosse, se composait d'une caisse sonore, formant un carré long plus ou moins échancré de deux côtés, avec un manche adhérant au corps de l'instrument et accompagné de deux ouvertures qui permettaient de le tenir de la main gauche, en agissant à la fois sur les cordes comme sur celles d'une lyre. Ces cordes étaient au nombre de trois ; elles furent portées à quatre, puis à six, dont deux se jouaient à vide ; le musicien les frottait doucement au moyen d'un archet long ou court, droit ou convexe, muni d'un seul fil d'archal ou d'une mèche de crins. Le crout ne subsista pas au delà du onzième siècle, excepté en Angleterre, où il était national. Mais il fut remplacé ailleurs par la *rote*, qui n'était pas, ainsi que certains archéologues ont voulu le prouver, une vielle à roue, ou *symphonie*, non plus qu'une *vièle* à archet, ou violon. Il n'y a donc pas même à débattre si le nom de *rote* est dérivé de *rota* plutôt que de *crotta*.

Dans les premières rotes qui furent fabriquées au treizième siècle, on ne peut se méprendre sur l'intention de

réunir en un seul instrument les cordes pincées de la lyre et les cordes frottées du violon ; la caisse, sans échancrures de chaque côté, et arrondie aux deux extrémités, est beaucoup plus haute dans le bas, à la naissance des cordes, que dans le haut, près des chevilles, où elles doivent résonner à vide, sous l'action du doigt, qui les attaque dans le rayon d'une ouverture circulaire, tandis que l'archet les anime à l'endroit des ouïes pratiquées en forme d'*s* auprès du cordier. Il devait être difficile, en jouant sur une rote de cette espèce, d'atteindre avec l'archet une corde isolée ; mais, à cette époque, la beauté d'un instrument à archet consistait à former des accords par consonnances de quartes, de quintes et d'octaves. Bientôt la rote fut presque un nouvel instrument, en prenant la forme que le violoncelle a conservée ; la caisse sonore se développa, le manche s'allongea hors du corps de l'instrument; les cordes, réduites au nombre de trois ou de quatre, se tendirent sur un chevalet : les ouïes s'ouvrirent davantage en croissant ou en dé. De ce moment, la rote eut un caractère spécial qu'elle ne quitta même pas au seizième siècle, quand elle devint la basse de viole (*viola di gamba*). C'était là sa vraie destination. L'exécutant, le *roteor*, la tenait perpendiculairement par le manche avec la main gauche, et promenait, de la main droite, sur les cordes, un long archet soyeux qui en tirait de graves et lentes consonnances. La grandeur de l'instrument indiquait la manière de le placer, soit sur les genoux, soit à terre, entre les jambes. C'est donc par erreur ou par ignorance que certains auteurs du quatorzième siècle ont appliqué le nom de *rote* à des harpes portatives et à des psaltérions triangulaires ; c'est également par erreur que des archéologues ont voulu découvrir des rotes à cordes pincées, depuis le douzième siècle. Il est certain que les noms de *rote*, de *vièle* ou de *viole* désignaient indifféremment tous les instruments à cordes, et les joueurs de *vièle* et de *rote* en jouaient simultanément avec les doigts et avec l'archet.

La *vièle* ou la *viole*, qui n'avait aucun rapport, sinon de forme, avec la vielle de nos jours, fut d'abord une petite rote que le *viéleux*, troubadour ou trouvère, tenait en l'air comme le violon actuel, en l'assujettissant sous son menton ou contre sa poitrine. La caisse de la vièle, au lieu d'être carrée, aplatie et plus ou moins échancrée de chaque côté, était d'abord conique et bombée ; elle devint insensiblement ovale, et le manche resta très-court et fort large. Nous croyons que ce manche, qui se terminait souvent par une espèce de trèfle orné, semblable à une violette (*viola*), aura pu motiver le nom générique de l'instrument. La vièle était montée de trois ou quatre cordes ; elle avait deux ouïes, en formes d'oreille, placées en regard du cordier ; l'archet, long et léger, ne portait qu'un fil d'archal. La vièle, de même que la rote, était l'accompagnement obligé de certains chants ; et, parmi les jongleurs qui en jouaient, il n'y avait pas beaucoup de bons *viéleux*. Guiraud de Cabrera dit dédaigneusement au jongleur Cabra : « Tu sais mal jouer de la vièle ; mal t'a enseigné celui qui t'a montré à conduire les doigts et l'archet. » Cet instrument, que les poëtes du treizième siècle citent sans cesse à côté de la harpe, s'appelle *viole* ou *viula* chez ceux du Midi, et *viele* chez ceux du Nord, sans que l'on puisse dire quel est le premier qui en a fait mention. Il est à présumer cependant que c'est au Midi que l'on doit cette imitation de la rote du Nord. En tout cas, les perfectionnements de la vièle, que Lanfranco nommait *violetta di braccio* au seizième siècle, vinrent la plupart de l'Italie, où le violon occupa l'industrie d'une foule de luthiers habiles.

Avant que le fameux Duiffoprugar, né dans le Tyrol italien à la fin du quinzième siècle, eût donné le modèle de ses admirables violons, la vièle avait allongé son manche, échancré ses flancs et donné aux cordes un champ plus étendu en éloignant le cordier du centre de la table sonore ; dès lors, le jeu de l'archet étant plus libre et plus facile, l'exécutant put toucher chaque corde aisément, et faire

succéder aux consonnances certaines mélodies plus compliquées. Le violon fut créé, du jour où le luthier s'aperçut qu'un léger changement dans la forme de la viéle suffirait pour mettre en valeur chaque corde isolément, et pour lui donner une âme, une voix, une vie à part

Si l'Angleterre avait inventé le crout, la France la rote, l'Italie la viole, l'Allemagne inventa la *gigue*, qui était une variété de ces intruments à cordes frottées. La gigue se nommait *geige* ou *geigen* en allemand. Les meilleurs joueurs de gigue étaient, au dire du trouvère Adenès, les *gigueours d'Allemagne*. Cet instrument avait beaucoup d'analogie avec la mandoline moderne: le corps sonore était bombé et à côtes; sa table percée de deux ouïes; le cordier muni de trois cordes. Ce qui distinguait surtout la gigue de la vielle, c'était le manche, qui, loin d'être dégagé et indépendant du corps de l'instrument, en faisait partie intégrale et n'en était, en quelque sorte, que le prolongement sonore. Cette forme, qui n'était pas sans analogie avec celle d'une cuisse de chevreuil (*gigue*), pourrait bien avoir donné à l'instrument le nom qu'il portait. L'extrémité du manche fut tantôt quadrangulaire, tantôt arrondie, tantôt contournée; les ouïes varièrent de figure et de nombre, mais la gigue n'eut jamais plus de trois cordes. Elle perdit faveur au quinzième siècle et disparut totalement, du moins en France, où son nom subsista toutefois pour désigner une danse joyeuse qui se dansait jadis aux sons de cet instrument.

Il y eut encore au Moyen Age un instrument de la même famille, plus petit que les précédents et plus grossier, remarquable seulement par la tête d'homme sauvage ou d'animal qui en ornait le manche; c'est le *rebec*, si souvent cité dans les écrivains du quinzième siècle et pourtant si peu connu, quoiqu'il ait encore figuré dans les concerts de cour du temps de Rabelais, qui le qualifie d'*aulique*, en opposition avec la rustique cornemuse.

Enfin, un instrument qui n'était, pour ainsi dire, que

la plus simple expression de tous les autres, ce fut le *monocorde* ou *monocordion*, que les auteurs du Moyen Age mentionnent toujours avec complaisance, malgré sa simplicité. Il se composait d'une petite boîte carrée, oblongue, sur la table de laquelle étaient fixés à chaque extrémité deux chevalets immobiles supportant une corde en métal tendue d'un bout à l'autre, et correspondant à une échelle des tons tracée parallèlement sur l'instrument. Un chevalet mobile, qu'on promenait entre la corde et l'échelle des tons, produisait les sons qu'on voulait obtenir pour apprendre la musique ou pour en composer. On appliquait aussi ce nom de *monocordion* à tous les instruments n'ayant qu'une seule corde de métal qui résonnait à tous les degrés de l'échelle tonique. Dès le huitième siècle, on connaissait une espèce de violon (*lyra*, selon le manuscrit où l'on en voit la figure) offrant la forme de la mandoline, et monté d'une seule corde métallique qu'on limait avec un archet de métal. Plus tard, on eut des espèces de harpes, formées d'une longue caisse sonore que parcourait une seule corde sur laquelle le musicien raclait avec un petit archet qu'il maniait d'un mouvement brusque et rapide. Le monocordion, sous quelque forme qu'il se présente, peut être considéré comme la première apparition d'un instrument à cordes.

Ce ne sont pas là tous les instruments de musique que le Moyen Age et la Renaissance ont possédés ; il en est d'autres qui ne nous sont plus connus que par leurs noms et dont MM. Bottée de Toulmon et de Coussemaker, malgré leurs ingénieuses et savantes recherches, n'ont pas encore découvert la famille. On en est réduit à des conjectures plus ou moins vagues au sujet des *êles* ou *celes*, de l'*échaqueil d'Angleterre* ou de l'*échequier*, de l'*enmorache*, et du *micamon*.

BIBLIOGRAPHIE

BENED. BACCHINI, De sistris eorumque figuris ac differentia dissertatio; Jacob. Tollius dissertatiunculam et notulas adjecit. *Trajecti ad Rhenum*, 1696, in-4.

HIER. BOSSII Isiacus, sive de sistro. Voy. cette Dissert. dans le t. II du recueil de Sallengre : *Thesaurus antiquitatum romanarum* (Hagæ-Comit., 1716-35, 3 vol, in-fol., fig.).

FRID. ADOLPHI LAMPE, De cymbalis veterum libri III. *Trajecti ad Rhenum*, 1703, in-12. fig.

GASP BARTHOLINI, De tibiis veterum et earum antiquo usu libri III. *Amstelodami*, 1679, in-12.

JOS. MEURSII Collectanea de tibiis. Voy. cette Dissert. dans le t. VIII du grand recueil d'*Antiq. græc.* de Gronovius.

Voy. aussi, sur les instruments de musique des Grecs : MUSONII *Opus de luxu Græcorum*, dans le même tome du même recueil.

JOS. LAURERTII, De præconibus, citharædis, fistulis ac tintinnabulis collectio. Voy. cette Dissert. dans le t. VIII du grand recueil d'*Antiq. græc.* de Gronovius.

HIERON. MAGII, De tintinnabulis liber; Franc. Swertius notis illustravit. *Amstelodami*, 1689, in-12, fig.

ANGELI ROCCHÆ, episcopi Tagastensis, De campanis commentarium. Voy. ce Comment. dans le t. II du recueil de Sallengre.

FRANC. BLANCHINI, Veronensis, De tribus generibus instrumenmentorum musicæ veterum organicæ dissertatio. *Romæ*, 174?, in-4, fig.

JEAN GERSON. De canticordo. Voy. ce traité dans le t. III de ses œuvres (*Argentorati, J. Geiler Keisersperg*, 1488, 3 vol. in-fol.).

Voy. aussi l'ouvrage de Mart. Gerbert : *De cantu et musica sacra, a prima Ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus* (Typis San Blacianis, 1774, 2 vol. in-4, fig.).

Franc. Gafuri, De harmonia Musicorum instrumentorum opus. *Mediolani, per Gotardum Pontanum*, 1518, petit in-fol.

Voy. aussi son grand ouvrage: *Musicæ angelicum ac divinum opus*, souvent réimpr. avec fig. d'instruments de musique, depuis la 1re édit. de Naples, (1480, in-4).

Mart. Agricola. Musica instrumentalis (en allem.). *Wittemberg, Georg. Rhaw*, 1529, pet. in-8, fig.

Ottomarus Luscinius. Musurgia seu praxis musicæ, *Argentorati*, 1536, in-4 obl.

Vinc. Galilei. Il Fronimo, dialogo sopra l'arte del ben entavolare et rettamente suonare la musica negli stromenti artificiali, si di corde come di fiato, ed in particolare nel liuto. *Venetia*, 1584, in-fol., fig.

Ceretto. Della pratica musica vocale et strumentale. *Napoli*, 1601, in-fol.

Lod. Zacconi da Pesaro. Prattica di musica divisa in quattro libri ne i quali si tratta delle cantilene ordinarie, de tempi, de prolationi, de proportioni, de tuoni, e della convenienza de tutti gli istrumenti musicali, etc. *Venetia, Barth. Carampello*, 1596, in-fol., fig.

Marin Mersenne. Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. *Paris*, 1636-37, 2 vol. in-fol., fig.

Le premier volume contient VI livres sur les instruments à *chordes* et un livre sur les instruments à percussion. On trouve, à la fin du second tome, le *Traité de mechanique*, par Persan de Roberval.

Cet ouvrage, écrit d'abord en latin, avait paru presque en même temps sous ce titre : *Harmonicorum libri XII* (Lutet.-Paris., 1636, in-fol., fig.); réimpr. avec beaucoup de changements et d'augmentations en 1648 ou 1652.

Voy. aussi le grand ouvrage du P. Kircher : *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* (Romæ, 1650, 2 vol. in-fol., fig.).

Fil. Bonanni. Description des instruments harmoniques en tout genre, en ital. et en franç., édit. augm. par Hiac. Ceruti. *Rome*, 1776, gr. in-4, fig.

La 1re édit., en italien seulement, est celle de Rome, 1722, in-4, sous le titre de *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori*, avec planches.

Bottée de Toulmon. Dissertation sur les instruments de musique employés au Moyen Age; avec 2 pl. Voy. cette Dissert.

dans le t. XVII des *Mém. de la Soc. roy. des antiq. de France* (1844).

On trouve à la fin, comme pièces justificatives, la lettre de saint Jérôme à Dardanus (*De diversis generibus musicorum instrumentis*); la pièce de vers sur l'orgue, par Publius Optatianus, et la prose rimée d'Aymeric de Peyrac.

Un extrait de cette Dissertation avait déjà paru dans l'*Annuaire de la Société de l'Histoire de France*, 1837.

E. de Coussemaker. Essai sur les instruments de musique au Moyen Age; avec fig. Voy. cet Essai dans les t. III, IV, V, VII et IX des *Annales archéologiques* de Didron.

Voy., pour l'histoire de chaque instrument, les différents Dict. de musique, français, allemands, italiens : celui de Séb. de Brossard (*Par.*, 1702, in-fol.); celui de M. G. Schilling (*Stuttgart*, 1837, 4 vol. in-8); celui de P. Lichtenthal (*Milano*, 1836, 4 vol. in-8); etc.

A. Bierstaedt. Dissertatio historica de campanarum materia et forma. *Jenæ*, 1685, in-4, fig.

(J. B. Thiers.) Traité des cloches. *Paris*, 1721, in-12.

Girol. Fantini, da Spoleti. Modo per imparare a sonare di tromba, tanto di guerra quanto musicalmente in organo, con tromba sordina, col cembalo, e ogn' altro istrumento. *Francfort*, 1638, in-fol., fig.

Fabr. Colonna. La sambuca lincea, ovvero del istrumento musico perfetto libri III, ne quali, oltre la descrittione e construttione dell' istrumento, si tratta della divisione del monacordo, della proportione de tuoni, semituoni e lor minute parti, etc. Con l'organo hydraulico di Herone Alessandrino, dichiarato dall' istesso autore. *Napoli, Constant. Vitale*, 1618, in-4.

P. Gasp. Schott. De organis hydraulicis, aliisque instrumentis harmonicis hydropneumaticis. Voy. ce Traité dans sa *Mechanica hydraulica* (Herbipoli, 1657, in-4, fig.).

Bedos de Celles (ou plutôt J. Fr. Monniot.). L'art du facteur d'orgues. *Paris*, 1766-78, 4 part. en 1 vol. in-fol., fig. (Fait partie de la grande *Descr. des arts et métiers*.)

Bernh. Fabricii Tabulaturæ organis et instrumentis inservientes. *Argentorati, Jobin*, 1577, in-fol.

Livre à faire et ordonner toute tablature hors le discant. *Anvers*, 1529, in-4

(BONAV. DES PERIERS.) La manière de bien et justement entoucher les lucs et guiternes. Voy. ce Traité dans les *Discours non plus mélancoliques que divers des choses mesmement qui appartiennent à nostre France* (Poitiers, impr. d'Enguilbert de Marnef, 1557, in-4), publ. par Jacq Pelletier du Mans.

GIR. MONTESARDO. Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola senza numeri e note. *Firenze*, 1606, pet. in-8.

VINC. GALILEI Regulæ de tabulatura musica pro testudine. *Venetiis, ap. Hier. Scot*, 1569, in-fol.

SIXTI KARGEL, renovata cythara, hoc est novi et comodissimi exercendæ cytharæ modi constantes cantionibus musicis, passomezo, padoanis, galliardis, alemanicis et aliis ejusmodi pulchris exemplis ad tabulaturam communem redactis; quibus accessit dilucida in cytharam isagoge, quo suo marte quilibet eam ludere discat. *Argentorati*, 1575, in-fol.

J B. DONI Lyra barberina; accedunt ejusdem opera ad veterem musicam illustrandam pertinentia, collegit Ant. Fr. Gorius. *Florentiæ*, 1565, 2 vol. in fol., fig.

DON LUYS MILAN. Libro de musica de vihuela de mano, intitulado El Maestro. *Valencia, Fr. Diaz Roman*, 1536, in-fol., mus.

Voy. aussi deux ouvrages portant un titre semblable, par Fr. Diaz (*Valencia*, 1537, in-fol.) et par Diego Pisador (*Salamanca*, 1552, in-fol.)

JEAN ROUSSEAU. Traité de la viole, contenant une dissertation sur son origine, etc. *Paris*, 1687, in-8, fig.

Voy. dans la *Bibliotheca classica* de G. Draudius (*Francof.*, 1625, 2 vol. in-4), la bibliographie d'un grand nombre de tablatures pour tous les instruments de musique, notamment celles de guiterne, d'espinette et de sistre, par Simon Gorlier; celle de mandore, par P. Brunet; celles de luth, par Fr. Blanchin et A.-Fr. Paladin; celle de guiterne, par Guill. Morlay; etc., publ. en France pendant le seizième siècle.

Voy. enfin la plupart des anciens ouvrages qui traitent de la Musique théorique et pratique, et dans lesquels il est souvent question des instruments de musique.

TABLE



PARIS — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00758 5876

